



Luísa Escada Cardoso Baptista Fernandes

Licenciada em Conservação - Restauro

Faculdade de Ciências e Tecnologia

Universidade Nova de Lisboa

**Documentação de obras de arte contemporânea:
Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasão,
do artista Miguel Palma**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro

Orientador (a): Professora Doutora Rita Andreia Silva Pinto de Macedo, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Co-orientador: Mestre Cristina Barros Oliveira, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Júri:

Presidente: Professora Doutora Maria João Seixas de Melo

Arguente: Professora Doutora Laura Lucinda de Oliveira Castro

Vogal: Professora Doutora Rita Andreia Silva Pinto de Macedo



FACULDADE DE
CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Dezembro,

2014

Luísa Escada Cardoso Baptista Fernandes

*Licenciada em Conservação - Restauro
Faculdade de Ciências e Tecnologia
Universidade Nova de Lisboa*

**Documentação de obras de arte contemporânea:
Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasão,
do artista Miguel Palma**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro

Orientador(a): Professora Doutora Rita Andreia Silva Pinto de Macedo, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Co-orientador(a): Mestre Cristina Barros Oliveira, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Júri:

Presidente: Professora Doutora Maria João Seixas de Melo

Arguente: Professora Doutora Laura Lucinda de Oliveira Castro

Vogal: Professora Doutora Rita Andreia Silva Pinto de Macedo

Dezembro, 2014

© Copyright

Luísa Escada Cardoso Baptista Fernandes

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objectivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Agradecimentos

Um agradecimento especial para Miguel Palma, pela sua colaboração e disponibilidade, mesmo com o pouco tempo livre de que dispunha.

E um muito obrigada à minha família e amigos, por toda a paciência, amizade e apoio, principalmente neste último ano decorrido.

Resumo

O presente trabalho tem como objectivo o estudo e documentação de duas obras pertencentes à colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Trata-se das instalações Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasião, do artista Miguel Palma. Estas obras não se encontravam devidamente documentadas, o que iria dificultar ou mesmo impossibilitar a sua correcta re-instalação no futuro, sem a presença do artista.

Para a realização deste trabalho foi essencial uma intensa e detalhada recolha de informação, publicada e não publicada, sobre o artista, as suas obras e sobre os materiais e técnicas usadas nos casos de estudo, que posteriormente foram complementadas pela informação obtida nas entrevistas realizadas ao artista.

Como resultado, pode-se constatar que, para que a documentação destas obras seja correcta e completa, são necessários conhecimentos de diversas áreas. Não só são essenciais os conhecimentos acerca da conservação e degradação dos materiais, assim como sobre a metodologia de produção de documentação de obras variáveis (tais como as instalações), mas, neste caso, reúne também conhecimentos sobre técnicas de cultivo, ciclos de vida e condições ideais para o crescimento de plantas (caso de Cultura Hidropónica). Isto é, são precisos conhecimentos interdisciplinares, para que se possa compreender estas obras e, posteriormente, encontrar as melhores soluções, de modo a tentar preservar o mais correctamente as instalações. Por outro lado, ambos os casos de estudo são instalações que interagem com o público através de várias sensações - visão, tacto, paladar, olfacto e audição. Uma vez que as vivências e sensações, obtidas a partir da interacção com as obras, são muito pessoais e particulares, documentá-las e tentar fazer com que, futuramente, se possa experienciar as sensações pensadas pelo artista, também se revela um desafio.

Termos chave: Conservação de arte contemporânea, Documentação, Interdisciplinaridade, Miguel Palma, Cultura Hidropónica, Exposição de Ocasião.

Abstract

The present work aims to study and document two works belonging to the collection of Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. The works are two installations called Cultura Hidropónica and Exposição de Ocasão, by the artist Miguel Palma. These works were not properly documented, which would difficult or even preclude their correct reinstallation in the future without the presence of the artist.

To carry out this work it was essencial to collect detailed published and unpublished information, about the artist, his works and the materials and techniques used in these artworks. This information was then complemented with information obtained in the interviews conducted with the artist.

As a result, it can be seen that for a correct and complete documentation of these works knowledge of several different areas was necessary. Not only knowledge about conservation and material degradation, but also about methodologies of documentation of variable works (such as installations). Knowledge about cultivation techniques, life cycles and ideal conditions for plant growth (Cultura Hidropónica's case) was also important. In other words, interdisciplinary knowledge is required, in order to understand these works and find the best solutions to preserve these installations. On the other hand, both case studies are works that interact with the public through various sensations - sight, touch, taste, smell and sound. Since the experiences and sensations, derived from the interaction with the works are very personal and particular, documenting them and trying to make that people could experience the same sensations in the future, is also a challenge.

Keywords: Contemporary art conservation, Documentation, Interdisciplinarity, Miguel Palma, Cultura Hidropónica, Exposição de Ocasão.

Índice

1	Introdução	1
1.1	Miguel Palma – breve biografia e obra.....	3
1.2	Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasão.....	4
1.3	Metodologia usada	6
2	Cultura Hidropónica	9
2.1	A primeira exposição e a sua influência na criação da obra.....	9
2.2	Restantes exposições: que diferenças se verificaram?	10
2.3	Constituição e funcionamento	12
2.3.1	Estruturas de suporte	12
2.3.2	Suporte das plantas.....	14
2.3.3	Sistema de rega	16
2.3.4	Monitorização do ambiente	18
2.4	Escolha dos materiais e seu envelhecimento	19
2.5	Características do local expositivo	19
3	Exposição de Ocasão	23
3.1	Como surgiu?	23
3.2	Descrição e análise	23
3.3	Que soluções se podem aplicar a estes problemas?	26
4	Conclusão	29
5	Bibliografia	33
6	Anexos	37
6.1	Anexo I – Entrevista editada, focada na obra <i>Cultura Hidropónica</i>	37
6.2	Anexo II – Entrevista editada, focada na obra <i>Exposição de Ocasão</i>	47
6.3	Anexo III – Ficha da obra <i>Cultura Hidropónica</i>	53
6.4	Anexo IV – Ficha da obra <i>Exposição de Ocasão</i>	59

Índice de Figuras

Figura 2.1- Cultura Hidropónica, na exposição More Works about Buildings and Food, em Oeiras, 2000, colecção Museu do Chiado.	11
Figura 2.2- Pormenor da obra, na exposição More Works about Buildings and Food, 2000.	11
Figura 2.3 – Cultura Hidropónica, na exposição Miguel Palma. Linha de Montagem, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2011, colecção Museu do Chiado.	11
Figura 2.4- Localização das estruturas handy, vista na diagonal.	13
Figura 2.5– Vista de cima da mesa, ladeada pelas placas de madeira e pelas 8 cadeiras, mostrando a localização das estruturas de apoio, em ferro, que se encontram por baixo das placas, fixando-as à mesa.	13
Figura 2.6- Corte transversal da mesa com as placas de madeira, fixas através das estruturas em ferro.	13
Figura 2.7 – Vista de cima, de parte da mesa central, com feijoeiros ao centro, colocados, dentro de cubos. Estes encontram-se dentro do recipiente de plástico. Ao lado localiza-se uma bancada com um pequeno fogão eléctrico.	14
Figura 2.8 – Vista de lado, de parte da mesa central e da bancada que se encontra ao seu lado.	14
Figura 2.9 – Corte transversal de parte do recipiente de plástico, com os cubos onde se encontram os feijoeiros.	14
Figura 2.10 – Vista de frente da parte central da peça (sem as cadeiras).	15
Figura 2.11 – Recipiente cilíndrico, verde, colocado sobre duas estruturas paralelas, fixas entre as estruturas handy.	16
Figura 2.12– Barril apoiado sobre a barra da mesa, vista por baixo.	16
Figura 2.13– Percurso percorrido, continuamente, pela solução nutritiva.	17
Figura 2.14– Representação e localização dos componentes do sistema de iluminação e de aquecimento da obra.	19
Figura 2.15 - Vida Vegetal (trabalho em conjunto com Paulo Mendes), 1996, colecções dos artistas.	21
Figura 2.16 - Alfacs Popularis, 1999, colecção do artista.	21
Figura 3.1 – Exposição de Ocasião, 2000, colecção do Museu do Chiado.	25
Figura 3.2– Pormenor de jornais da obra Exposição de Ocasião.	25
Figura 3.3– Pormenor com outra perspectiva de jornais da obra Exposição de Ocasião.	25
Figura 3.4- Arte Didáctica (instalação), 2003, colecção Pedro Almeida.	28
Figura 3.5- Arte Didáctica (performance da realização dos desenhos, por um grupo de crianças, no livro.), 2003, colecção Pedro Almeida.	28

1 Introdução

O presente trabalho resultou de uma colaboração com o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) e teve como objectivo produzir documentação adequada para duas obras da colecção. Trata-se das instalações *Cultura Hidropónica* (2000) e *Exposição de Ocasão* (2000), ambas da autoria de Miguel Palma (n.1964).

Muitas vezes, o ritmo de trabalho no museu, aliado à falta de recursos, dificulta a produção de documentação adequada. Como as duas instalações em questão não se encontravam bem documentadas, o MNAC pediu que estas fossem mais detalhadamente estudadas. O museu apenas continha uma ficha matriz para cada obra e uma listagem dos materiais usados na obra *Cultura Hidropónica*. Estas fichas continham poucas e vagas informações sobre a descrição geral de cada instalação, e indicavam ainda que os materiais de ambas se encontravam em reserva. Embora houvesse uma listagem dos materiais constituintes de *Cultura Hidropónica*, esta não explicava a sua montagem nem funcionamento. Portanto, caso estas instalações não fossem detalhadamente documentadas, no futuro, se o artista não se pudesse encontrar presente nas suas montagens, estas iriam ser mais complicadas, podendo mesmo ser incorrectas, deturpando as obras.

Para compreender a importância da documentação, é necessário ter em conta as mudanças que se verificaram na arte, desde o início do século XX, assim como compreender o que é uma instalação e as várias problemáticas que esta tipologia pode suscitar.

Desde a sua génese que a arte contemporânea tem vindo a desafiar as práticas museológicas. A sua constante mudança e a utilização de materiais e técnicas não convencionais questionam as práticas tradicionais aplicadas nas instituições museológicas.

As inovações artísticas que surgiram no início do século XX, desde a utilização de materiais ditos não-tradicionais, até à tendência para a desmaterialização da arte, que se torna mais evidente a partir dos anos 60, proporcionaram novos desenvolvimentos nas teorias da conservação, que procuraram acompanhar de forma parcelar a própria criação artística.

Surgiram novas formas de arte, em que, por vezes, o conceito se revelou como sendo o componente mais relevante. Estas novas formas, designadamente instalações, *performances*, *media arte*, entre outras, tal como referido por William Real (2001) ou Tatja Scholte (2011), desafiam as práticas da conservação [1], tornando necessário repensar os métodos de conservação aplicados às obras de arte contemporânea [2].

A crescente necessidade de intervenções de conservação e restauro nestas obras levou a que, desde o final do século XX, vários projectos de investigação internacionais desenvolvessem esta temática: *Modern Art: Who Cares?* (1999) [3], *PRACTICs* (2009-2011) [4], *The Variable Media Network* (2001-presente) [5], entre outros. Entre estes encontra-se o projecto de investigação *Inside Installations* (2004-2007) [2]. Este projecto focou a teoria, assim como as práticas de conservação aplicadas à instalação. Nestes estudos, baseados também em estudos anteriores, a documentação foi defendida como o método mais adequado à preservação de obras que incluam aspectos intangíveis, permitindo prolongar no tempo a intenção artística, possibilitando futuras re-instalações.

Dado que as obras em estudo nesta dissertação são instalações, focar-nos-emos particularmente nesta tipologia. A instalação é caracterizada por uma combinação de elementos tangíveis e intangíveis.

Ou seja, estas obras são geralmente compostas por um conjunto de elementos tangíveis que se encontram dispostos de forma específica no espaço expositivo, criando relações intangíveis entre si e com o espaço expositivo [6]. Muitas vezes os elementos tangíveis e intangíveis de uma obra são dependentes uns dos outros. Isto é, por exemplo, para que uma obra transmita uma determinada sensação ou ideia, pode precisar impreterivelmente de conter um certo material. O mesmo pode ser aplicado inversamente, ou seja, por exemplo, para que uma obra consiga funcionar de determinada forma, pode ter que necessitar de um certo material e, o uso deste, poderá suscitar determinadas sensações no público. Claire Bishop (2005) refere ainda que uma instalação de arte cria situações em que o espectador entra nesta fisicamente, vivenciando-a, tanto através da visão assim como do tacto, cheiro ou som [7]. Na verdade, o papel do espectador revela-se, na maior parte das vezes, fulcral [7].

A obra *Untitled* (1990), de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), exemplifica a utilização do paladar na interacção com o espectador. Esta obra consiste num monte de diversos rebuçados, aglomerados no chão da sala de exposição. Estes poderão ser retirados e consumidos pelo público, que deste modo experiencia a obra através do paladar [8]. Por sua vez, *Strange Fruit (for David)* (1992-97), da artista Zoe Leonard (n.1961), é um exemplo de uma obra que estimula sensorialmente através do odor. Esta é composta por cascas de diversas frutas (laranjas, bananas, limões, abacates e toranjas) unidas com fios, botões, plásticos, fechos *éclair*, entre outros materiais, que se encontram espalhadas pelo chão da sala de exposição [9]. O odor das cascas de fruta e da sua decomposição é um componente marcante desta obra. Quanto ao som, um exemplo é a obra *The Forty Part Motet* (2001), de Janet Cardiff (n.1957), que consiste em quarenta altifalantes, colocados em forma oval, a reproduzir uma gravação de 28min [10], fazendo com que a audiência experiencie a obra através da audição.

Como estas características apelam a estímulos sensoriais e a vivências, que são muito particulares e pessoais, isto é, a forma como cada espectador experiencia a obra será sempre diferente da dos restantes assistentes, levantam-se sérias questões. Se muitas vezes as sensações são o aspecto fulcral da obra, como se garante que serão preservadas e mantidas, sem deturpar a intenção artística? Para além disso, são obras em que podemos encontrar variados materiais e técnicas, sobre os quais é necessário um conhecimento preciso e detalhado para que as obras sejam correctamente preservadas. Isto é, são exigidos conhecimentos de diversas áreas para que se possa compreender e documentar estas várias obras. São essenciais conhecimentos sobre a degradação dos seus materiais constituintes, assim como das técnicas usadas, para que se possa propor e aplicar as soluções mais viáveis, de modo a preservar as obras, tentando respeitar ao máximo a intenção do artista.

Por outro lado, uma das principais características da instalação é que esta apenas existe, como obra, quando instalada no espaço expositivo dependendo a sua preservação da possibilidade de re-instalação ou rematerialização, de acordo com a intenção artística [11]. Deste modo, a documentação funciona como um guião que orienta o conservador nos procedimentos mencionados. Assim, importa registar a intenção artística, assim como os seus elementos tangíveis e intangíveis, através da recolha de toda a informação disponível [12].

A documentação de uma obra divide-se em várias etapas. Numa etapa inicial deverá ser recolhida informação publicada e não publicada sobre o artista e a obra em estudo [13]. De seguida, dever-se-á efectuar a recolha de informação pelo recurso a fontes orais, isto é, através da realização de entrevistas ao próprio artista, curadores, amigos próximos, assistentes, críticos, investigadores, entre outros [11].

Outra informação relevante pode ainda ser obtida pelo acompanhamento da re-instalação ou rematerialização da(s) obra(s). Nesta fase torna-se possível a obtenção de registos visuais (fotografias e filmes) que auxiliem futuras re-instalações ou rematerializações [14]. Por fim, deve proceder-se à realização da(s) ficha(s) da(s) obra(s) e/ou dossiers de artista com toda a informação adquirida e analisada. No entanto, não existe um modelo único de ficha de obra, devendo este adaptar-se, consoante os casos, às necessidades exigidas. Idealmente, a documentação deve ser realizada aquando da criação da obra, porém estas nem sempre são adquiridas pelas instituições museológicas nessa altura [13]. Como tal, deverão então ser documentadas, preferencialmente, quando adquiridas, uma vez que o artista costuma estar presente nesta transacção, o que torna possível o esclarecimento de dúvidas [13].

Por último, tal como referido por Hilkka Hiiop (2011), a documentação realizada deverá ser extensiva e completa o suficiente, de modo a que, futuramente, o museu possa realizar a montagem correcta da obra, sem o auxílio do artista [2].

1.1 Miguel Palma – breve biografia e obra

Miguel Palma nasceu no ano de 1964, em Lisboa, cidade onde vive e trabalha. De acordo com Pedro Dias de Almeida, em jovem, o artista pensava seguir o curso de arquitectura. Porém, durante as explicações de matemática que frequentava, para se preparar para o curso, foi tendo longas conversas sobre arte com o seu professor e acabou por perder a motivação relativamente à sua ideia inicial [15]. Decidiu então, no ano de 1984, seguir um percurso artístico, ingressando no curso de Artes Plásticas (inicialmente na Escola Superior de Belas Artes da Madeira e depois em Lisboa). Após dois anos de estudo, decidiu abandonar o seu percurso académico uma vez que, nas palavras do próprio artista, não tinha “paciência e dedicação” pelo ensino leccionado nas aulas que frequentava [15].

Apesar de ter começado a expor ainda na década de 80, Miguel Palma considera que o seu percurso artístico se inicia verdadeiramente mais tarde. Nas palavras do artista: «A minha ‘escola’, o meu contacto com as artes, apareceu já no início dos anos 90 (...)» [16]. Desde então o seu trabalho começou a desenvolver-se, com a realização de mais obras e exposições, tanto individuais como colectivas. Actualmente, Miguel Palma é considerado uma referência no panorama da arte contemporânea portuguesa [17;18]. O seu trabalho encontra-se representado em diversas colecções, incluindo algumas das mais importantes a nível nacional, tais como a Fundação Calouste Gulbenkian, colecção Berardo, Fundação de Serralves, Culturgest, entre outras, e também em colecções internacionais, como o Centro Galego de Arte Contemporânea (Espanha), Centre de Création Contemporain (França), MUDAM (Luxemburgo), entre outras [17;18]. Trabalha com uma grande variedade de materiais nos quais se incluem sistemas electrónicos, máquinas, objectos variados (brinquedos, livros, aquários, globos, mapas, armas,...), elementos escultóricos, maquetas, modelos mecânicos, desenhos, colagens, fotografias e vídeos [18;19]. Muitas vezes estes elementos encontram-se combinados em complexas instalações ou em *performances*. É visível alguma continuidade das temáticas exploradas por Miguel Palma ao longo do seu percurso artístico. Como o próprio o refere «Sempre achei que estava a fazer diferente e começo agora a perceber que tenho andado a tratar sempre das mesmas coisas (...)» [16].

Palma é fascinado por engenhos e máquinas, principalmente carros e aviões. O artista recorre frequentemente ao uso de máquinas obsoletas, de uma época passada, ou cria as suas próprias invenções¹ [20]. Por outro lado, os temas relacionados com a ecologia² e a natureza também são frequentes. Por vezes as suas obras são constituídas por brinquedos infantis³, o que remete para um universo infanto-juvenil. Outro tema bastante relevante na obra de Palma é a passagem do tempo⁴.

Em suma, a sua obra trabalha temas contrastantes, tais como o universo do orgânico e do mecânico, o ecológico e o poluidor, assim como o estático e o dinâmico [21]. Pode-se, portanto, afirmar que, no seu trabalho, Miguel Palma explora diversas áreas e meios.

Esta grande diversidade de áreas faz com que sejam usadas frequentemente técnicas e materiais ditos não-tradicionais. Como tal, para que estas obras possam ser preservadas, são necessários conhecimentos interdisciplinares. Os dois casos de estudo são disso exemplos.

1.2 Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasão

O primeiro caso de estudo deste trabalho trata-se de *Cultura Hidropónica*, que data de 2000. Esta instalação tem como componente central o cultivo de feijoeiros num sistema de cultura hidropónica, incluindo os equipamentos e materiais necessários ao funcionamento do sistema de rega, aquecimento e iluminação. As plantas são cultivadas propositadamente para cada exposição. Tomou-se ainda conhecimento, através de uma publicação acerca da obra de Miguel Palma [22], da confecção de uma sopa, utilizando os feijões cultivados neste sistema, durante a inauguração da primeira exposição da obra.

Este caso de estudo é particularmente interessante pois, para que a obra seja correctamente documentada e, posteriormente re-instalada, não só é essencial que haja conhecimentos dentro da área da conservação e da documentação, que levantam problemáticas como as relativas aos seus materiais, isto é, quais as características que deverão ter, qual a sua localização e como encara o artista o seu envelhecimento, mas são também fundamentais os conhecimentos sobre a técnica de cultivo – a hidroponia. A hidroponia consiste numa técnica de cultivo em que todos os nutrientes e minerais, essenciais para o desenvolvimento das plantas, provêm da solução aquosa existente no sistema, dispensando, portanto, a existência de solo [23]. As raízes encontram-se suspensas, geralmente, no meio líquido, embora possam também ser fixas em substratos inertes, tais como lã de rocha ou areia, entre outros [24]. Mas, concretamente, como funciona? Se não há terra, que solução deverá ser fornecida para que as plantas tenham os nutrientes que precisam? Sendo um sistema de interior (que não obtém luz solar directa), que iluminação será necessária?

¹ Exemplo disto é o caso da obra *Engenho*, de 1993. Trata-se de um veículo, de médias dimensões (130 x 180 x 400 cm) feito em ferro e alumínio, com mecânica automóvel.

² Exemplo disto é a obra *Ambiair*, de 1996. Nesta instalação o artista colocou diversos sacos de plástico com lixo, juntamente com desodorizantes domésticos, dentro de uma mica insuflada por um ventilador.

³ Como é o caso de *Festival Aéreo*, de 2001, no qual o artista utiliza uma avioneta telecomandada, tendo um boneco como “piloto”. O voo foi telecomandado pelo próprio artista, realizando assim uma *performance*.

⁴ Na obra *Cemiterra-Geratterra*, de 1991-2000, o artista enterrou um paralelepípedo de ferro, fechado, com um globo no seu interior, no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, tendo desenterrado 10 anos depois. Esta obra é um dos exemplos que insinua o fascínio de Palma pelos efeitos da passagem do tempo nas peças, uma vez que, com o passar de 10 anos, os materiais da obra alteraram-se devido à sua degradação natural, deixando assim, na peça, marcas da passagem do tempo.

As plantas constituem outra das problemáticas encontradas, uma vez que têm um ciclo de vida, acabando por morrer, não sendo possível a sua reutilização. Que plantas deverão ser usadas? Devem provir de algum sítio específico? Como se deverão encontrar no início de cada exposição? E quais as condições em que devem ser mantidas?

Por fim, a sopa levanta ainda outras questões na preservação desta obra. Esta faz com que a instalação inclua várias dimensões de experiência por parte da audiência, sendo uma delas, o paladar. Como preservar algo de cariz tão particular e efémero? Ainda que sejam descritas todas as sensações e sabores, estes variarão de pessoa para pessoa, não sendo possível que a sua documentação seja objectiva. Ainda assim foi importante esclarecer com o artista todas as características da sua confecção, tais como, se foi seguida alguma receita especificamente ou se foi confeccionada por alguém em particular.

O artista não se recorda de ter realizado um livro de instruções/manual para a instalação da obra - embora tenha referido que, hoje em dia, acredita que deveria fazê-lo principalmente para as suas peças mais elaboradas, como este caso de estudo. Não existindo um manual, a compreensão da localização e funcionamento dos seus elementos foi dificultada.

A segunda obra denomina-se *Exposição de Ocasão* e também data de 2000. O projecto iniciou-se com a colocação de anúncios para venda ou permuta de obras de Miguel Palma, em diversos jornais. A instalação final consiste na apresentação destes jornais sobre uma mesa, abertos na página com o anúncio publicitário. A obra inclui também a transmissão sonora das gravações (em cassete) das chamadas telefónicas realizadas entre o artista e os eventuais interessados, que responderam aos anúncios.

Tal como no caso de *Cultura Hidropónica*, esta obra inclui várias dimensões de experiência por parte da audiência, sendo neste caso a audição e a visão os sentidos mais importantes. Como se poderá preservar o som? O som é definido não só pelo aparelho que o reproduz, mas também é influenciado pela forma como foi gravado, pelo espaço onde é reproduzido e pela posição do público relativamente ao aparelho [2]. Toda uma descrição detalhada das suas características e do suporte em que se encontra gravado, assim como o conhecimento do método de gravação serão fundamentais para permitir que, no futuro, esta obra possa ser reinstalada e o som exibido, sem que seja deturpada a intenção do artista.

Relativamente aos materiais, estes poderão vir a apresentar sérios problemas de preservação. As instalações que usam aparelhos electrónicos (neste caso o leitor de cassetes com as respectivas cassetes), não só se desgastam fisicamente, o que é comum a todos os materiais, como também são aparelhos que se tornarão obsoletos [8]. Uma vez que, a dada altura, deixarão de se encontrar à venda, não sendo possível a sua substituição por outros iguais, pode dizer-se que estes suportes têm um tempo de vida muito limitado, tendo, eventualmente, de ser substituídos por outros que desempenhem a mesma função. Que opções se poderão tomar? O valor que o artista atribui ao suporte irá ajudar a determinar de que forma a obra será apresentada em futuras instalações [2]. Saber se estes aparelhos se encontram visíveis, ou não, durante a exposição da obra, também pode ajudar na tomada de decisões [2].

Para preservar as informações gravadas em suportes analógicos, os proprietários de obras com estas características devem regularmente copiar as informações para suportes iguais, ou realizar

migrações para suportes tecnologicamente mais avançados [8], permitindo assim que a informação seja preservada, evitando perdas repentinas e inesperadas. Se a informação e a aparência do suporte, forem ambas importantes de manter, a emulação apresenta-se como sendo uma solução viável em muitos casos [2]. Isto é, migra-se a informação para um novo tipo de suporte, no entanto tenta-se manter a aparência do suporte inicial.

A preservação das cassetes também se revela problemática. A informação nelas contida encontra-se na fita magnética, que é composta por uma base com uma fina camada de ligante por cima. No ligante encontram-se as partículas magnéticas, cuja configuração determina o conteúdo da informação [25]. As partículas magnéticas mais frequentemente utilizadas são o óxido férrico (Fe_3O_2) ou o dióxido de crómio (CrO_2) [25;26]. Se a fita for desmagnetizada, quebrada ou vincada perder-se-á informação. A presença de humidade poderá distorcer a fita e danificá-la por hidrólise - processo em que as ligações químicas que ligam o óxido das fitas à base absorvem a humidade existente no ar, tornando-as pegajosas [27]. Defeitos de fabrico podem também causar a perda do óxido presente no ligante: se este sair às “tiras” é designado como *blocking*, se se tornar pulverulento o processo denomina-se *shedding* [27].

Neste sentido, a preservação de cassetes apresenta diversos problemas, sendo necessário esclarecer com o artista que opções considera viáveis, de modo a preservar este componente da obra.

Por fim, a preservação dos jornais é também bastante problemática, dadas as características do papel utilizado. Uma vez que não têm o objectivo de permanecer longos períodos de tempo, o papel utilizado na produção de jornais é habitualmente fabricado a partir de polpas de madeira de muito baixa qualidade e menos tratadas, ou seja, os processos químicos para a elaboração da pasta de papel são menos refinados, mantendo assim, em maiores quantidades, os elementos ácidos da madeira [28;29;30]. Ao conter um maior teor de elementos ácidos, entre os quais a lenhina (presente em pastas mecânicas), o processo de acidificação do papel é acelerado, tornando-o, mais rapidamente, frágil, amarelecido e quebradiço [29;31]. Actualmente, a produção destes papéis é bastante melhor do que no início do séc. XX, no entanto ainda são um desafio para os conservadores [31]. Uma vez que o tempo de vida dos jornais é curto, e já não se encontram à venda edições iguais às apresentadas na instalação, é importante esclarecer com o artista que alternativas serão viáveis para a preservação desta obra.

De modo a tentar clarificar as questões e problemáticas previamente abordadas, seguiu-se a metodologia apresentada em seguida.

1.3 Metodologia usada

Num primeiro passo procedeu-se à recolha de informação publicada (bibliotecas, arquivos de jornais, sites, blogues e outras publicações na internet) e não publicada (informações de que o MNAC dispunha) sobre o artista, as obras em estudo e os materiais e técnicas usadas nestes casos. De seguida realizaram-se dois guiões de entrevista, um focado na obra *Cultura Hidropónica*, e o outro na obra *Exposição de Ocasão*. Estes tinham como objectivo o esclarecimento de diversas dúvidas sobre as obras em estudo, a que a documentação existente não dava resposta. Foi através das entrevistas ao artista que se conseguiu responder à maioria das questões existentes, porém, uma vez que o artista já não se recordava de muitos pormenores, alguns aspectos ficaram por esclarecer. Por outro lado, o

ritmo de trabalho do artista dificultou a marcação das entrevistas, que foram diversas vezes adiadas, não deixando tempo para a realização de possíveis entrevistas complementares a curadores e outros participantes nas exposições das obras.

Relativamente à elaboração das entrevistas, estas podem ser conduzidas de forma estruturada, semi-estruturada ou não estruturada [13]. Lydia Beerkens et al. (2012) constataram que a forma mais eficaz para a obtenção de informação passa pela realização de entrevistas semi-estruturadas [13] e, portanto, para estes guiões optou-se por essa metodologia. Os temas abordados incluíram: processo criativo, materiais, técnicas e significação, contexto expositivo e envelhecimento/deterioração e conservação e restauro. Optou-se pela estruturação das perguntas em quatro grupos temáticos e não em oito, como é sugerido Lydia Beerkens et al. (2012) [13], de modo a não se fragmentar nem repetir em demasia a informação. Posteriormente relacionou-se e comparou-se a informação obtida nas entrevistas realizadas ao artista com a que tinha sido recolhida anteriormente, de forma a validar a informação, procurando, deste modo, encontrar a melhor estratégia para a preservação destas instalações.

2 Cultura Hidropónica

2.1 A primeira exposição e a sua influência na criação da obra

Em entrevista, Miguel Palma explicou que a obra *Cultura Hidropónica* surgiu através de um convite, feito por Pedro Lapa, curador da exposição *More Works About Buildings and Food*, em 2000. Esta exposição decorreu no Hangar K7 da Fundação de Oeiras, de 17 de Novembro de 2000 a 31 de Janeiro de 2001 [32]. Tinha como objectivo central reunir obras que tinham como temáticas principais a arquitectura e a interacção com o público [32].

Segundo Pedro Lapa, o título desta exposição deveu-se a um álbum de canções do grupo musical Talking Heads chamado “More Songs about Buildings and Food”, de 1978 [32]. No catálogo da exposição, o curador explicou que os artistas escolhidos foram aqueles que, de um modo geral, preferiam os géneros mais tradicionais de arte, recorrendo sobretudo à criação de instalações «de modo a activar uma participação alargada das experiências por parte do público que vão de encontro aos hábitos quotidianos e assim devolvem ao trabalho artístico uma dimensão vivencial capaz de o constituir como um acontecimento interactivo» [32].

Pode-se afirmar que, na obra de Miguel Palma, a realização da sopa, confeccionada na inauguração da exposição, foi o elo que criou a interacção entre a obra e o público, uma vez que, como explicou o artista, foram alguns elementos da audiência que a consumiram. Por outro lado, com a criação desta instalação, também se verificou a vontade de confrontar o público com a produção menos tradicional presente na nossa alimentação diária:

Quando fiz isto foi para confrontar esse lado da tecnologia e da artificialidade com o facto de nós comermos coisas que não sabemos de onde vêm. Nós temos tomate todo o ano, mas a maior parte do tomate vem de estufas, vem disto [sistemas hidropónicos].⁵

De acordo com Miguel Palma, uma das ideias foi colocar a audiência a comer uma sopa de feijão tendo à sua frente o local e os feijoeiros de onde estes legumes provieram, confrontando-a, deste modo, com uma realidade raramente questionada, que é a proveniência dos alimentos que diariamente ingerimos. Esta ideia vem ao encontro de uma das temáticas da exposição pois, tal como o curador da exposição mencionou «(...) é fácil reconhecer muitas situações que a rotina das nossas vidas se esqueceu de questionar mas que apresentadas no contexto de uma exposição e alteradas por uma criatividade crítica se configuram como novas formas de habitar o mundo ou, pelo menos, o seu desejo» [32].

Quando questionado sobre o legume usado nesta instalação, Miguel Palma explicou que a sua escolha se deveu ao facto de que, na altura em que Pedro Lapa entrou em contacto consigo, já faltar pouco tempo para a inauguração da exposição (menos de um mês). Como tal, o artista conversou com um seu amigo, que possuía uma estufa, e o aconselhou a usar feijões, dado o seu rápido ritmo de crescimento. Foi também este amigo que lhe forneceu os feijoeiros. No entanto, houve necessidade de acelerar um pouco o processo de desenvolvimento das plantas, colocando-as inicialmente na estufa e

⁵ Entrevista presencial com Miguel Palma a 05 de Junho de 2014, no *atelier* do artista.

apenas posteriormente na instalação, tornando então possível usar o feijão, criado na instalação, na sopa cozinhada durante a inauguração. Apesar de o feijoeiro ser uma planta de rápido crescimento, são necessários cerca de 40 dias (em condições normais), após a plantação, para que produza feijões que possam ser recolhidos e consumidos [33;34]. Devido a estas circunstâncias, de facto, justifica-se a necessidade de se ter colocado as plantas em estufa, para acelerar o seu crescimento.

Após a exposição *More Works about Buildings and Food*, Miguel Palma doou a obra ao MNAC⁶, fazendo parte da sua colecção desde 2001, segundo consta na ficha matriz do museu e posterior confirmação do artista.

2.2 Restantes exposições: que diferenças se verificaram?

Segundo as informações da ficha matriz fornecida pelo MNAC e posterior confirmação através de artigos de imprensa da época, no total esta instalação já se encontrou exposta quatro vezes. Integrou a exposição *Diferença e Conflito: O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, no Museu do Chiado, em Lisboa, em 2002. Um ano depois foi exposta na *III Bienal da Maia*, na Maia. Por fim, a última vez que esta instalação foi exibida foi no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, na exposição *Miguel Palma. Linha de Montagem*, em 2011.

Uma vez que os artigos de imprensa [35-48] contêm pouca informação acerca da obra, limitando-se a descrever sumariamente a peça e informar acerca do local e datas de exposição, não foi possível recolher dados novos a partir dos mesmos. No que diz respeito a documentação fotográfica, apenas se conseguiu recolher algumas imagens da obra na internet, na primeira (ver *Figura 2.1* e *Figura 2.2*) e última (ver *Figura 2.3*) exposições. Miguel Palma apenas se encontrou presente e realizou a montagem da obra nestas duas exposições referidas, como tal, não nos conseguiu fornecer informações acerca das restantes exposições. Também não foi possível ver os materiais que se encontram em reserva, o que dificultou a compreensão da obra e da sua montagem.

Relativamente às exposições de que possuímos documentação fotográfica, o artista mencionou, analisando as imagens (ver *Figura 2.1* a *Figura 2.3*), que foram montadas de forma muito idêntica. Concluiu-se que as diferenças registadas, entre a primeira e a quarta exposições da obra, foram pontuais. Por exemplo, o recipiente em que se encontram as plantas, na primeira exposição continha o símbolo da marca “Cultilène” e na última este já não se encontrava visível, sendo então completamente branco. Também se observa que a cor da corda, situada por cima das plantas, variou, passando de amarela a branca e, quando questionado, o artista não demonstrou preferência por nenhuma das opções. Exceptuando estas pequenas diferenças e as plantas, que naturalmente foram diferentes a cada exposição, Miguel Palma referiu, em entrevista, que os restantes materiais constituintes da obra foram sempre os mesmos, uma vez que ainda se encontravam em bom estado de conservação e funcionais, até à data da última exposição da obra, em 2011. Portanto, pelas informações que foi possível obter, pode dizer-se que esta obra tem sofrido poucas alterações. No entanto, quando a degradação dos materiais for mais notória e os sistemas deixarem de funcionar,

⁶ O número de inventário da obra é 2613.

levantar-se-ão algumas questões e dificuldades de tomada de decisão. Quando deverão ser substituídos? E por que materiais? Será a sua aparência estética importante para a obra?



Figura 2.1- Cultura Hidropónica, na exposição *More Works about Buildings and Food*, em Oeiras, 2000, colecção Museu do Chiado.⁷



Figura 2.2- Pormenor da obra, na exposição *More Works about Buildings and Food*, 2000.⁸

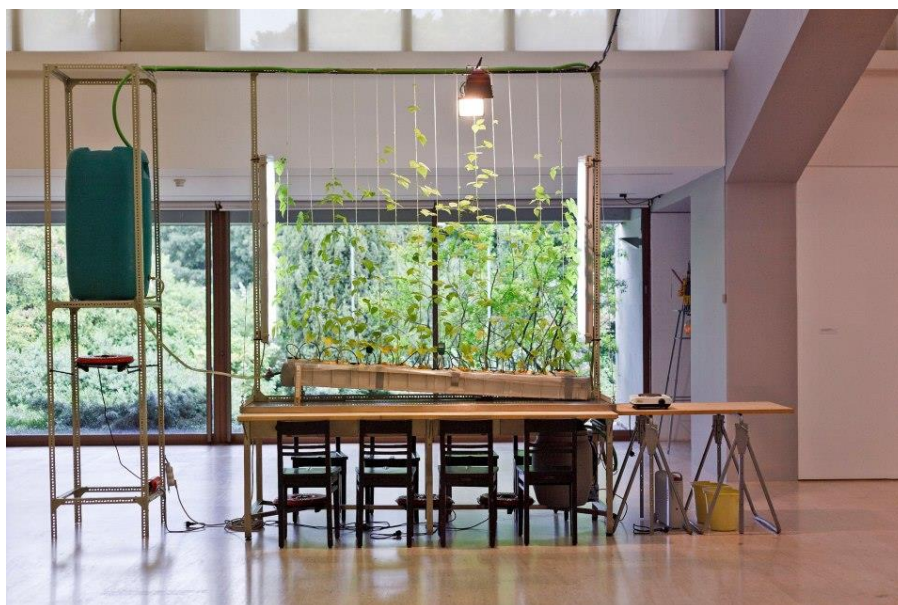


Figura 2.3 – Cultura Hidropónica, na exposição *Miguel Palma. Linha de Montagem*, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2011, colecção Museu do Chiado.⁹

Mesmo não tendo estado presente em todas as instalações da obra, Miguel Palma recordou-se, durante a entrevista, que, ao contrário do que acontecera na primeira apresentação da obra, nas três últimas montagens não foi confeccionada nenhuma sopa, não tendo no entanto, dado qualquer justificação para esse facto. No entanto, referiu também que este não será necessariamente um evento isolado, podendo a sopa vir a ser confeccionada noutras apresentações da obra. Mencionou também

⁷ Imagem disponível em: www.miguel-palma.com, consultado a 14 de Janeiro de 2014.

⁸ *Idem*

⁹ Imagem retirada da internet, a 20 de Janeiro de 2014, autor desconhecido.

que, na primeira exposição, esta foi confeccionada pelo *chef* Rodrigo Ramalho, seu amigo, que também lhe havia fornecido os feijoeiros. Miguel Palma disse que não foi seguida nenhuma receita em particular para a sua confecção, devendo esta, preferencialmente, apenas incluir o feijão cultivado no sistema hidropónico da obra. Quando questionado, referiu que, futuramente, se se confeccionar novamente a sopa, esta deverá ser, sempre que possível, cozinhada por este seu amigo. É importante que se esclareça com Rodrigo Ramalho a forma como foi confeccionada a sopa, para que, de futuro, quando não poder estar presente, se possa cozinhar uma sopa semelhante à sua. Cremos que a sopa é um elemento importante nesta obra, uma vez que aumenta as dimensões experienciais por parte da audiência. Embora as plantas possam já libertar um certo odor, a confecção da sopa irá acentuar substancialmente o odor circundante à obra, fazendo com que o público a experiencie não só com a visão, mas também com o olfacto. Quando provada, a audiência estará a experienciar a gustação, isto é, o paladar. A opinião relativa ao sabor da sopa, assim como o seu cheiro, será sempre diferente de pessoa para pessoa. Uma vez que a audiência poderá sentar-se nas cadeiras, também podemos referir que esta obra pode ser experienciada com o tacto. Em suma, podemos afirmar que esta instalação explora um universo sensorial vasto, permitindo que o público experiencie a obra através de vários sentidos: a visão, o tacto, o olfacto e o paladar, sendo estes dois últimos apenas vivenciados quando a sopa é confeccionada.

2.3 Constituição e funcionamento

Uma vez que, como referimos anteriormente, não existe nenhum manual/livro de instruções dedicado à montagem da obra, as informações registadas neste campo baseiam-se nos esclarecimentos obtidos durante a entrevista, assim como na análise das fotografias existentes e informações fornecidas pelo MNAC (ficha matriz e lista dos materiais).

De modo a facilitar a percepção dos diversos sistemas da obra, os seus materiais foram agrupados de acordo com a sua função: um primeiro grupo contém os materiais necessários para a montagem dos suportes onde serão colocados os restantes constituintes da obra. O grupo seguinte contém todas as informações dos materiais necessários para o suporte das plantas. De seguida, encontram-se os materiais necessários para o funcionamento do sistema de rega. Por fim, apresentamos os equipamentos que controlam a temperatura e iluminação.

2.3.1 Estruturas de suporte

Através das fotografias e da listagem de materiais fornecida, observa-se que a base da obra é constituída por oito estruturas *handy* longitudinais grandes e catorze pequenas (ver *Figura 2.4*¹⁰). As estruturas *handy* são estruturas em aço, neste caso de cor cinzenta, que se montam, através de encaixe, umas nas outras. Muitas vezes são usadas para montagem de estantes, ou estruturas de apoio [49].

¹⁰ As cores usadas nesta ilustração não correspondem às cores reais dos materiais, foram usadas para distinção dos dois diferentes tamanhos das estruturas *handy* utilizadas.

Ao centro, encontra-se uma mesa de aço inox, rectangular. Esta mesa está ladeada por duas placas de madeira, com o seu comprimento, tal como o artista o explicou. Estas estão fixas à mesa através de 6 estruturas de apoio, em ferro – descritas na lista de materiais, fornecida pelo museu. Após análise minuciosa das fotografias da obra concluiu-se que estas seis estruturas estão localizadas por baixo das placas, três para cada uma – uma em cada extremo e uma ao centro (ver *Figura 2.5* e *Figura 2.6*).

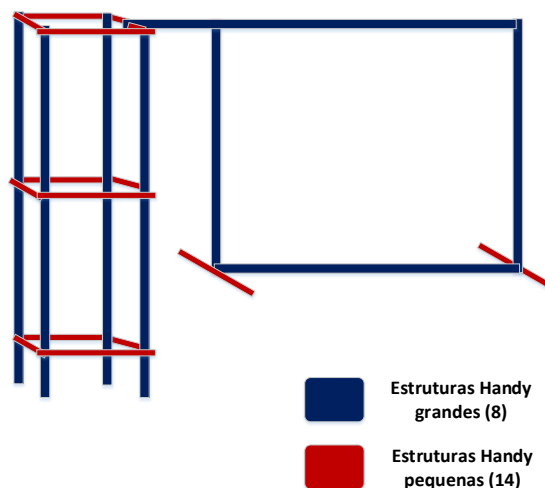


Figura 2.4- Localização das estruturas *handy*, vista na diagonal.

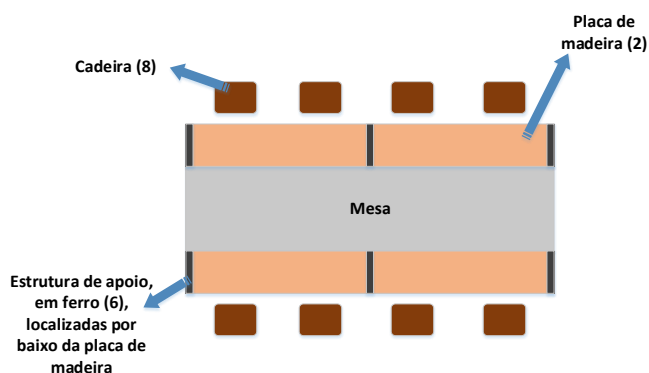


Figura 2.5– Vista de cima da mesa, ladeada pelas placas de madeira e pelas 8 cadeiras, mostrando a localização das estruturas de apoio, em ferro, que se encontram por baixo das placas, fixando-as à mesa.

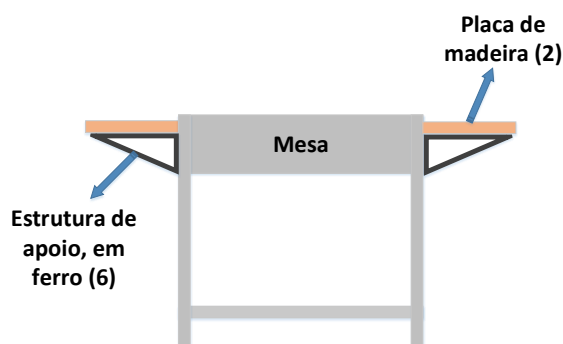


Figura 2.6- Corte transversal da mesa com as placas de madeira, fixas através das estruturas em ferro.

Em frente de cada uma das tábuas, encontram-se quatro cadeiras, sendo oito no total (ver *Figura 2.5*). Miguel Palma explicou que estas servem para que os elementos do público se possam sentar quando estão a consumir a sopa. Embora numa das imagens obtidas, da exposição *More Works About Buildings and Food*, se apresentem apenas seis cadeiras (ver *Figura 2.1*), o artista referiu na entrevista que a obra é constituída, na verdade, por oito.

Observando as fotografias, verificamos que, do lado direito desta estrutura central, se encontra uma pequena bancada. Esta é constituída por dois cavaletes de ferro com uma placa de madeira por cima (ver *Figura 2.7* e *Figura 2.8*). O fogão, que se encontra por cima, situa-se no lado esquerdo da bancada. Na lista de materiais facultada pelo museu é explicado que se trata de um fogão eléctrico de um bico e Palma esclareceu que será aqui que se deverá cozinhar a sopa de feijão. Por baixo, do lado esquerdo, localiza-se o aquecedor a óleo e, do lado direito, dois baldes de plástico, amarelos (ver *Figura 2.8*). Embora estes baldes de plástico tenham estado presentes (pelo menos, nas exposições das quais se conseguiu obter documentação fotográfica) e tenham sido colocados sempre no mesmo sítio, Miguel Palma já não se recorda da sua função nem do motivo por que foram incluídos na obra.

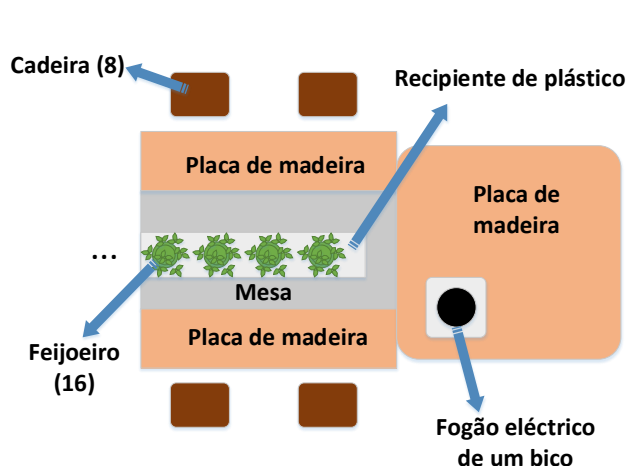


Figura 2.7 – Vista de cima, de parte da mesa central, com feijoeiros ao centro, colocados, dentro de cubos. Estes encontram-se dentro do recipiente de plástico. Ao lado localiza-se uma bancada com um pequeno fogão eléctrico.

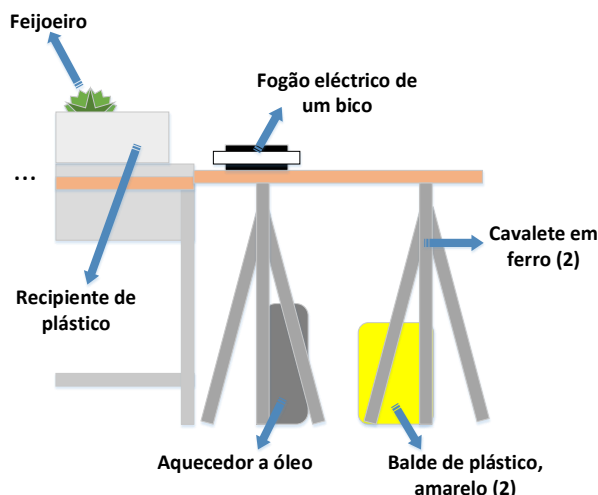


Figura 2.8 – Vista de lado, de parte da mesa central e da bancada que se encontra ao seu lado.

2.3.2 Suporte das plantas

No centro da mesa encontra-se um recipiente de plástico, longitudinal e rectangular. Miguel Palma referiu que este continha uma espuma no seu interior e, após pesquisa no *website* da marca “Cultilène” [50] (marca visível na Figura 2.2), concluiu-se que esta espuma é constituída por lâ de rocha (ver Figura 2.9). O uso deste substrato tem grandes vantagens, uma vez que se trata de um substrato inerte que retém a água e os nutrientes de forma homogénea [50]. Por cima deste substrato são colocados cubos de fibra de casca de côco (casca de côco triturada) nos quais são plantados os feijoeiros.

Estes cubos são colocados em linha dentro do recipiente rectangular, por cima da espuma de lâ de rocha (ver Figura 2.9). São revestidos a plástico, como se pode ver nas imagens. No entanto, Miguel Palma crê que deverão ter, por baixo, uma pequena abertura, para que o excesso da solução fornecida possa escorrer para o recipiente de plástico rectangular (ver Figura 2.9). O artista mencionou ainda, em entrevista, de que os cubos de fibras de casca de côco foram substituídos, pelo menos na exposição mais recente, em 2011, por cubos em lâ de rocha, não se recordando do motivo para tal mudança. No entanto, Miguel Palma mencionou que prefere a versão inicial, com os cubos de fibras de casca de côco. As fibras de casca de côco são consideradas um dos melhores meios de crescimento em cultura hidropónica, uma vez que retêm bastante os líquidos e protegem as raízes das plantas contra doenças e fungos [23]. Palma referiu que no centro destes cubos, encontra-se uma pequena cova, onde são colocados os feijões (ver Figura 2.9). Durante a entrevista, quando questionado sobre que tipo de feijão tinha sido usado, Miguel Palma respondeu que foi usado “feijão-

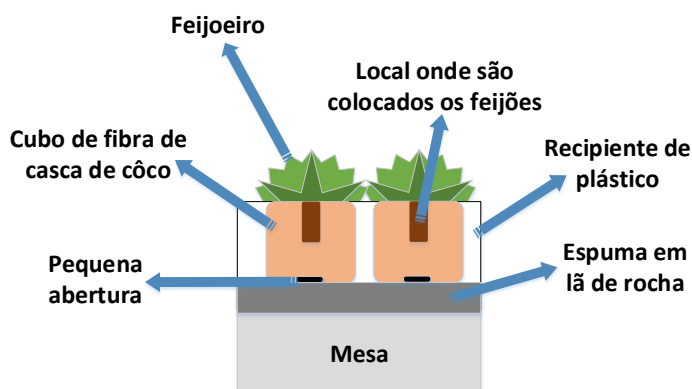


Figura 2.9 – Corte transversal de parte do recipiente de plástico, com os cubos onde se encontram os feijoeiros.

Os cubos de fibras de casca de côco foram substituídos, pelo menos na exposição mais recente, em 2011, por cubos em lâ de rocha, não se recordando do motivo para tal mudança. No entanto, Miguel Palma mencionou que prefere a versão inicial, com os cubos de fibras de casca de côco. As fibras de casca de côco são consideradas um dos melhores meios de crescimento em cultura hidropónica, uma vez que retêm bastante os líquidos e protegem as raízes das plantas contra doenças e fungos [23]. Palma referiu que no centro destes cubos, encontra-se uma pequena cova, onde são colocados os feijões (ver Figura 2.9). Durante a entrevista, quando questionado sobre que tipo de feijão tinha sido usado, Miguel Palma respondeu que foi usado “feijão-

verde”. No entanto, esta é apenas uma fase de crescimento, antes da sua maturação – o seu ciclo de vida é de, aproximadamente três meses [51] - de várias espécies de feijão, não se tratando de nenhuma espécie em particular [52]. Também referiu que os feijões não têm de provir de nenhum local em específico.

Relativamente ao número de feijoeiros a expor, o artista apenas afirmou que teriam sido colocados dezasseis. Esta ideia deriva das informações fornecidas pelo museu que refere a existência de dezasseis pequenos tubos de plástico (um tubo para cada planta, logo seriam dezasseis plantas). Mencionou ainda que o número de plantas usadas ficou a dever-se ao espaço existente no recipiente de plástico onde foram colocadas, não definindo limites ao seu número.

Analisando as imagens da instalação, observa-se que, por cima de cada um dos cubos, se encontra uma corda, que serve de apoio ao crescimento das plantas. Miguel Palma referiu que esta deve ser de *nylon*, revestida a plástico e com superfície lisa (idêntica a “corda de estendal de roupa”). Acrescentou ainda que é importante que estas se encontrem na vertical e em tensão. Observando as imagens, pode-se constatar que num dos casos se encontram 16 cordas verticais (ver *Figura 2.1*) e noutro caso 14 (ver *Figura 2.3*). Isto pode dever-se ao facto de que, uma vez que o recipiente usado aparenta ter sido diferente, as suas dimensões poderiam também não ser as mesmas. Como o número de plantas a colocar neste recipiente dependeria do seu tamanho, o que se conclui é que na última exposição da obra este seria de menores dimensões. Portanto teria capacidade para conter um menor número de plantas (14) e, como tal, apenas seriam necessárias catorze cordas. As cordas deverão estar presas em cima à estrutura *handy*, e em baixo a uma corda que se encontra na horizontal (presa também às estruturas *handy* laterais), referiu Miguel Palma. Observando minuciosamente a *Figura 2.1* e a *Figura 2.3*, pode-se verificar que a corda horizontal se encontra ligeiramente inclinada, de acordo com a inclinação do recipiente em que estão colocadas as plantas (ver *Figura 2.10*).

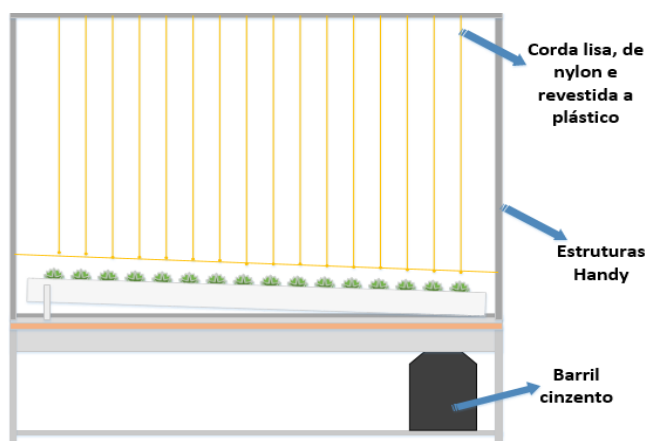


Figura 2.10 – Vista de frente da parte central da peça (sem as cadeiras).

Segundo a lista de materiais constituintes da obra, fornecida pelo MNAC, a corda a adquirir deveria ter cerca de 20m, no total. Porém, uma vez que numa das exposições se encontravam 14 cordas verticais e na outra 16, cada uma com cerca de 2m de comprimento, que corresponde à distância desde os feijoeiros até à estrutura *handy* superior, onde se deverá prender cada corda, como referiu Palma ($2\text{m} \times 14 = 28\text{m}$ e $2\text{m} \times 16 = 32\text{m}$), terão sido necessários, no mínimo, 28m e 32m de corda, respectivamente. Juntando a corda que se encontra na horizontal, para prender a parte inferior das cordas verticais e criar a tensão, que Palma mencionou que deverá ter, aproximadamente, 3m, dever-se-á ter usado, no total, cerca de 31m (no caso da exposição com 14 cubos) e 35m de corda (no caso da exposição com 16 cubos). Portanto, o valor do comprimento da corda a usar será variável consoante o número de cubos usados a cada exposição.

2.3.3 Sistema de rega

Analisando a *Figura 2.1* e a *Figura 2.3*, constata-se que o sistema de rega usado nesta obra é constituído por diversos materiais que se situam na zona esquerda e central da obra. No lado esquerdo existe um recipiente cilíndrico verde, que se deverá encontrar, segundo o que Miguel Palma propôs em entrevista, uma vez que não se recordava em concreto, sobre duas estruturas paralelas (idênticas às estruturas *handy*) fixadas na zona central da estrutura em forma de paralelepípedo (ver *Figura 2.11*). A opção apresentada é a que o artista considera que seria a mais prática e que, possivelmente, usaria actualmente. Porém, como o mesmo o referiu, se a obra fosse novamente reinstalada, seria mais fácil recordar-se de como era montado este suporte.

Miguel Palma esclareceu, em entrevista, todo o percurso que a solução nutritiva, distribuída pelas plantas, percorre e o funcionamento do sistema de rega. Informou que este recipiente cilíndrico é o que contém a solução e que esta sai através de uma mangueira ligada à torneira que se encontra na zona inferior (ver *Figura 2.11*). Esta torneira é controlada manualmente e regula o fluxo de líquido.

De seguida, explicou que a solução circula por uma mangueira que se ramifica em pequenos tubos de plástico, que distribuem a solução pelas diversas plantas (um tubo para cada planta), através de um sistema de rega gota-a-gota. Quando questionado sobre a ligeira inclinação do recipiente rectangular que contém as plantas, o artista explicou que esta seria para que o excesso da solução escorresse para o barril que se encontra por baixo da mesa (ver *Figura 2.12* e *Figura 2.13*). Através da observação das fotografias da obra, constatou-se que o barril está colocado sobre a barra da mesa (situada na zona por baixo do tampo), que nos seus dois extremos tem uma forma triangular (ver *Figura 2.12*).

Miguel Palma esclareceu que a solução entra neste barril através de um funil, colocado na sua entrada, e sai através de uma bomba de água, que faz com que, através de outra mangueira, a solução que sobrou, seja reposta no recipiente inicial, que também tem um funil na sua entrada. Esta reutilização da solução torna-se possível porque neste tipo de cultura, não são utilizadas terras nem nenhum constituinte que possa contaminar a solução [23].

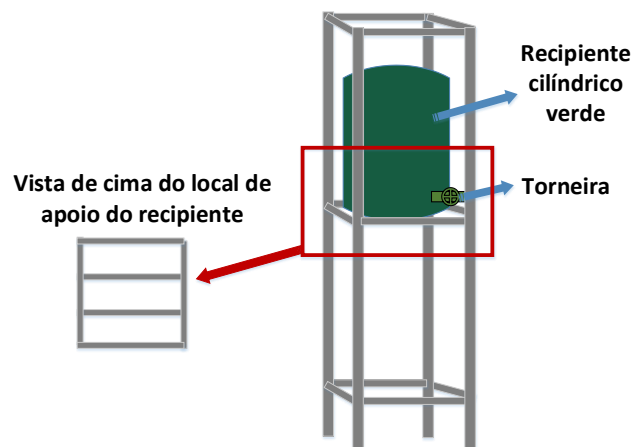


Figura 2.11 – Recipiente cilíndrico, verde, colocado sobre duas estruturas paralelas, fixas entre as estruturas *handy*.

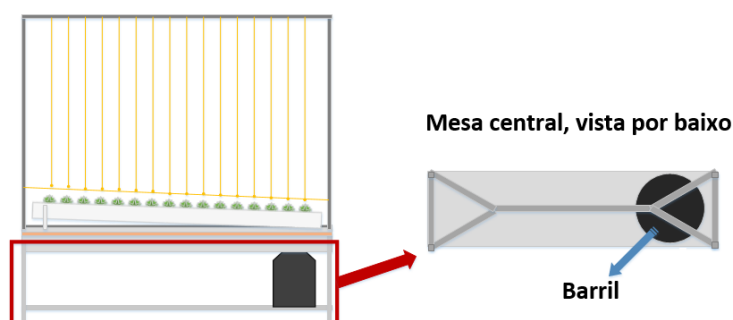


Figura 2.12– Barril apoiado sobre a barra da mesa, vista por baixo.

Na lista dos materiais que o museu forneceu, é referido que existem duas mangueiras maiores e quatro de dimensões mais pequenas. Após o estudo da constituição da obra, supomos que, das duas maiores, uma será para transportar a solução do recipiente cilíndrico até às plantas. A outra será a que faz a reposição da solução do barril que recolhe o excesso, para o recipiente cilíndrico. No entanto, não conseguimos esclarecer, nem através da análise das imagens, nem com o artista, onde se localizavam as quatro mangueiras mais pequenas, permanecendo ainda esta dúvida.

De modo a tornar mais claro o percurso da solução, foi desenhado o seguinte esquema:

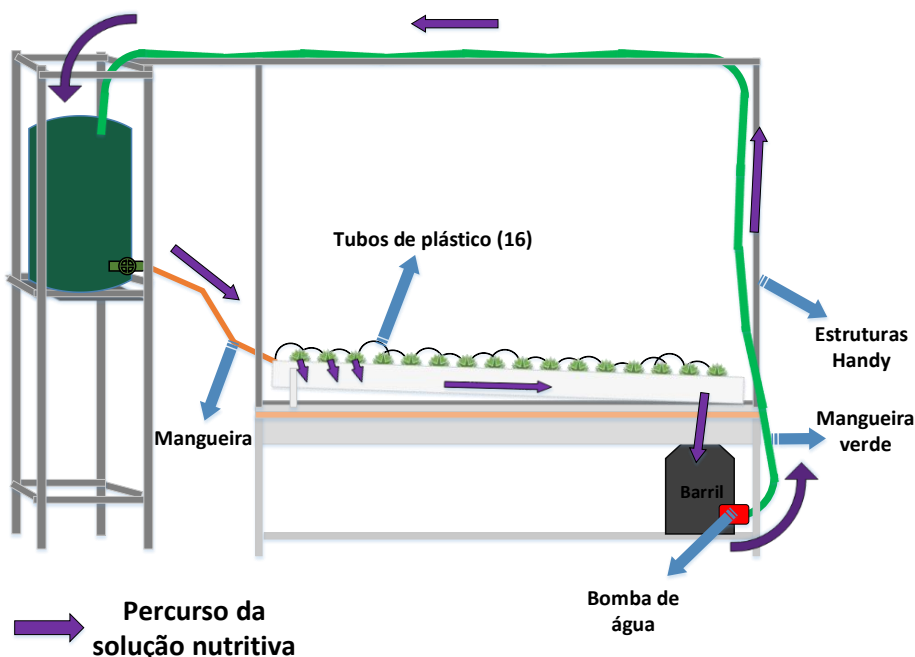


Figura 2.13– Percurso percorrido, continuamente, pela solução nutritiva.

Quando questionado sobre a solução nutritiva a fornecer às plantas, o artista não referiu nenhuma em específico, mencionando apenas que esta deve conter os nutrientes e minerais necessários para o desenvolvimento dos feijoeiros. Como tal, fica implícito que a solução nutritiva a usar possa ser qualquer uma das vendidas comercialmente, para sistemas de hidroponia.

Por fim, Miguel Palma referiu que a solução, assim como o funcionamento do sistema de rega, devem ser constantes ao longo de toda a exposição, sendo apenas controlados esporadicamente, para verificar se não ocorreram alterações.

Existem ainda mais dois elementos descritos na listagem dos materiais que o MNAC facultou. Um destes é um garrafão de plástico com capacidade de armazenar 5L. Palma explicou que a sua função foi a de reabastecer, com solução, o recipiente cilíndrico, de modo a que se mantenha sempre a mesma quantidade de líquido a circular no sistema (cerca de 80L, no total - que corresponde, aproximadamente, à quantidade que o recipiente cilíndrico pode armazenar, informou o artista). Esta reposição é necessária uma vez que, ao longo da exposição, a solução é consumida pelas plantas e parte poderá também evaporar. Este elemento não se encontra visível nas imagens que se obteve da obra e, quando questionado, Palma referiu que este garrafão não tem uma localização determinada tendo apenas a função de repor o líquido. O segundo elemento é um regador de latão, que não foi possível identificar nas fotografias existentes e Miguel Palma também não se recordava de qual era a sua função nem localização. A utilidade deste componente permanece, então, desconhecida e ainda por esclarecer.

2.3.4 Monitorização do ambiente

De forma a controlar o ambiente da obra são utilizados um termómetro e dois higrómetros, tal como descrito na lista dos materiais, provida pelo MNAC. O artista não se recorda onde se devem encontrar exactamente estes aparelhos, no entanto sabe-se, através de uma das imagens existentes (ver *Figura 2.2*), que, na primeira exposição, em 2000, o termómetro se localizava no centro da obra, no meio das plantas, preso entre as cordas de apoio para crescimento dos feijoeiros. Uma vez que as condições ambientais a manter são importantes devido à presença das plantas, parece-nos que o mais lógico será que os dois higrómetros sejam colocados um em cada extremo do recipiente de plástico que contém os feijoeiros, de modo a que monitorizem mais precisamente as condições em que as plantas se encontram, evitando grandes diferenças entre cada um dos extremos do recipiente.

A referida lista de materiais indica que o sistema de aquecimento presente na obra é constituído por quatro braseiras eléctricas (com resistência) – três delas colocadas por baixo da mesa central e a quarta colocada por baixo do recipiente cilíndrico, como se pode ver nas imagens - e por um pequeno aquecedor a óleo – localizado por baixo da bancada (ver *Figura 2.14*). Tal como Miguel Palma descreveu, este sistema de aquecimento foi incluído na obra porque na sua primeira exposição – que decorreu no Inverno – a sala se encontrava demasiado fria para garantir a sobrevivência e crescimento das plantas. No entanto, embora tenha referido que este equipamento se encontrou presente e montado em todas as exposições desta obra, apenas deverá ser ligado quando o ambiente se encontra mais frio, tal como na sua primeira exposição. A temperatura a que as plantas se encontram é relevante, dado que necessitam de pelo menos 13°C para se poderem desenvolver [53].

Devido à existência de braseiras eléctricas e uma vez que a obra é composta por elementos que poderiam facilmente arder - como o caso das placas de madeira – o artista disse que foi colocado um extintor, na base da estrutura em forma de paralelepípedo do lado esquerdo, como medida de segurança (ver *Figura 2.14*).

Relativamente à iluminação, esta obra contém dois projectores pretos com lâmpadas de halogéneo, situados no topo da peça e dois candeeiros com lâmpadas fluorescentes duplas colocados, na vertical, um em cada extremo da mesa (ver *Figura 2.14*). As lâmpadas fluorescentes devem ser colocadas próximas das plantas, garantindo uma distância de pelo menos 15cm, para não haver o risco de as queimar [54]. O artista informou que cada lâmpada de halogéneo tem de potência 500W, ou seja as duas, no total têm 1000W. Relativamente às lâmpadas fluorescentes, cada uma tem de potência 35W. Uma vez que se trata de lâmpadas duplas, cada candeeiro tem 70W de potência, portanto no total, os dois candeeiros têm 140W. A melhor luz para que as plantas se desenvolvam, é a luz natural [54]. Porém, também é possível que estas cresçam com luz artificial. As luzes fluorescentes, tais como as usadas nesta obra, são ideais para o crescimento e desenvolvimento das plantas que não se encontram no exterior [54;55]. No entanto, para que as plantas possuam toda a iluminação de que necessitam, estas lâmpadas devem ser suplementadas por luzes de halogéneo, que fornecem radiação complementar à fornecida pelas luzes fluorescentes. Deste modo as plantas poderão receber toda a energia necessária ao seu desenvolvimento [54;55]. Uma vez que as luzes de halogéneo libertam muito calor, é necessário manter uma distância superior a 60cm relativamente às plantas para que estas não queimem [54]. Por fim, é importante que, uma vez que a base da iluminação da obra é artificial, esta seja ligada, pelo menos, 12h diariamente [54].

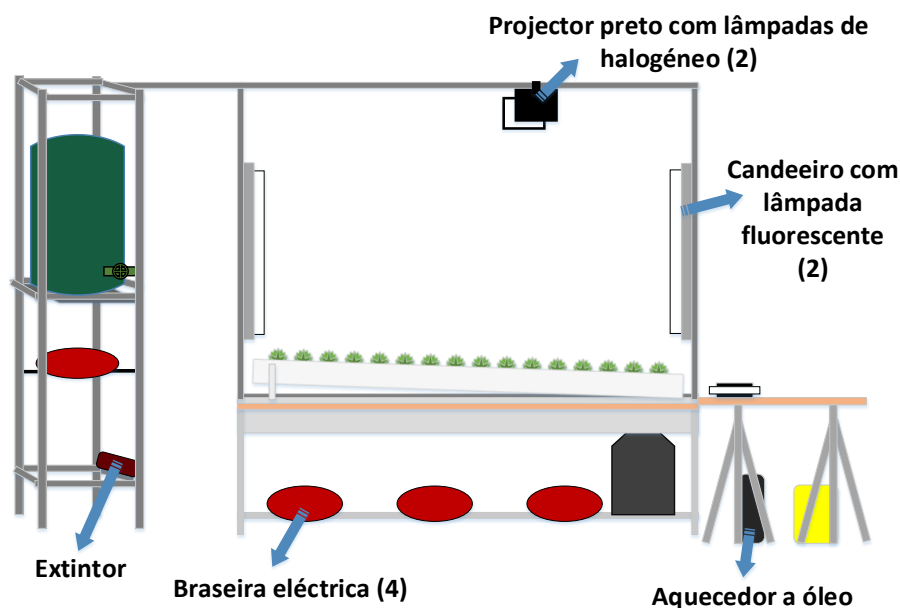


Figura 2.14– Representação e localização dos componentes do sistema de iluminação e de aquecimento da obra.

2.4 Escolha dos materiais e seu envelhecimento

O envelhecimento dos materiais é inevitável. Portanto, é importante que seja esclarecido com o artista qual a importância e função de cada um dos materiais usados, distinguindo os objectos e equipamentos auxiliares - aqueles que apenas foram colocados para auxiliar o funcionamento dos sistemas usados na obra - dos objectos com importância artística. Quando se abordou Miguel Palma sobre este assunto, o artista referiu que o principal na obra é que todos os materiais se mantenham operacionais. Como tal, apenas quando algum já não conseguir realizar a sua função correctamente, é que deverá ser substituído por outro que seja idêntico, isto é, que tenha a mesma utilidade e uma aparência semelhante. O artista referiu também, em entrevista, que a maioria dos materiais usados foram escolhidos pela sua funcionalidade ou por se tratarem de materiais práticos, como o caso das estruturas *handy*.

Foram pontuais os materiais em que a aparência estética foi determinante para a sua escolha. Um deles foi o recipiente cilíndrico que, como referiu Miguel Palma, poderia ter sido adquirido na cor azul ou verde, tendo optado pela cor verde, por ser semelhante à das plantas. As cadeiras foram o único material cuja escolha foi meramente pela sua aparência visual. O artista afirmou que as encontrou e gostou do seu aspecto, não havendo nenhum outro motivo específico para a sua escolha.

2.5 Características do local expositivo

De acordo com o artista, e após análise das fotografias existentes, calcula-se que a peça terá cerca de 6m de comprimento, 3m de altura e cerca de 1m de largura.

O artista refere que não existem características nem condições específicas para o local da sua exposição. Este poderá variar, embora mencione que prefere o ambiente industrial (paredes cinzentas), tal como aquele em que a obra foi apresentada na Fundação de Oeiras. Relativamente à iluminação, excluindo a que integra o sistema da obra – luzes de halogéneo e fluorescentes - também não

especificou nem impôs limites, uma vez que, como referiu em entrevista, a obra já contém a iluminação artificial necessária para o desenvolvimento das plantas, o que foi posteriormente confirmado com pesquisa bibliográfica.

Embora o artista não se recorde concretamente das condições ambientais em que a obra se encontrava nas suas diversas exposições, mencionou que as plantas devem encontrar-se em ambiente húmido – cerca de 85% de humidade relativa [53]. Em cultivos de hidroponia, sabe-se que a absorção da solução nutritiva pelas plantas é influenciada por factores ambientais, sendo um deles, o pH da solução [56;57]. São aconselhados valores de pH entre 4,5 e 7,0, uma vez que valores abaixo de 4,0 afectam a integridade das membranas das células das raízes das plantas (isto é, a presença em grandes quantidades do ião H^+ afecta a permeabilidade das membranas) o que pode fazer com que a planta perca nutrientes que tinha previamente absorvido [53;58]. Por sua vez, valores de pH superiores a 7,5 fazem com que as plantas deixem de poder absorver elementos tais como o ferro (Fe), fósforo (P), boro (B) e manganês (Mn), importantes para o seu desenvolvimento, uma vez que, nestas condições, estes precipitam, deixando assim de estar disponíveis para as plantas [56;57;58]. O artista referiu em entrevista que o valor do pH desta solução deveria ser neutro ($pH=7$), o que corresponde à gama de valores indicados pela bibliografia consultada.

Explicou também que o local se deve encontrar, preferencialmente, a uma temperatura amena, embora não tenha especificado nenhum valor, ou gama de valores, em concreto. Sabe-se, no entanto, que uma temperatura a rondar os $25^{\circ}C$ é o ideal, uma vez que promove o desenvolvimento das plantas [53]. Caso não seja possível, dever-se-á manter uma temperatura de, pelo menos, cerca de $17/18^{\circ}C$, que, segundo Miguel Palma, foi a temperatura a que se encontrou, aproximadamente, com o aquecimento ligado, na sua primeira exposição. A temperatura nunca poderá ser inferior a cerca de $13^{\circ}C$, uma vez que, tal como foi anteriormente referido, é a temperatura mínima para que as plantas se desenvolvam [53].

Antes de cada exposição, esta obra precisa de um certo tempo - aproximadamente três semanas - para ser preparada e montada. Como foi referido por Miguel Palma, a montagem da estrutura da obra demora cerca de dois dias. Os feijoeiros precisam de ser plantados, aproximadamente, três semanas antes da inauguração, para que no início da exposição já possuam o tamanho que o artista deseja - cerca de 70cm. Isto é, devem ter cerca de $1/3$ do seu tamanho total - sendo este total de cerca de 2m, uma vez que corresponde ao comprimento das cordas colocadas por cima de cada feijoeiro. Estas deverão continuar a crescer e desenvolver-se até ao fim da exposição. Embora Miguel Palma tenha mencionado que, até à data, nunca nenhuma planta murchou durante a exposição da obra, caso isso aconteça, a planta em questão deverá ser substituída por outra que se encontre também em desenvolvimento, em reserva. Por isso, na preparação da obra, devem ser plantados mais feijoeiros do que os necessários, de modo a que haja substitutos para os que eventualmente não resistam. Por fim, é necessário que toda a obra já se encontre instalada e pronta cerca de quatro ou cinco dias antes da inauguração, para que o funcionamento do sistema de rega seja estabilizado. Isto é, para que a quantidade de líquido que sai do recipiente cilíndrico seja a correcta para as plantas. A sua saída deve ser regulada manualmente através da torneira, de modo a que os feijoeiros não se sofram com excesso ou com falta de solução.

Embora o artista não o tenha mencionado, acreditamos que, caso se tencione confeccionar a sopa de feijão, dever-se-á plantar os feijoeiros com cerca de 40 dias de antecedência relativamente à data da inauguração e não apenas três semanas antes (21 dias). Propõe-se esta hipótese, pois, caso contrário, não existirão feijões suficientemente desenvolvidos para serem cozinhados [33;34] e integrarem a preparação da sopa, na altura da inauguração.

Dentro do contexto artístico da obra de Miguel Palma, *Cultura Hidropónica*, não é um caso isolado. Outras obras, assim como *Vida Vegetal*, de 1996 (ver *Figura 2.15*) e *Alfacis Popularis*, de 1999 (ver *Figura 2.16*) [19] apresentam características idênticas às da obra em estudo, uma vez que o artista também cultiva plantas num local limitado e controlado. Porém, nestes casos, a sua cultura é mais tradicional, não se tratando de hidroponia.



Figura 2.15 - *Vida Vegetal* (trabalho em conjunto com Paulo Mendes), 1996, colecções dos artistas.¹¹



Figura 2.16 - *Alfacis Popularis*, 1999, colecção do artista.¹²

¹¹ Imagem disponível em: www.miguel-palma.com, consultado a 14 de Janeiro de 2014.

¹² *Idem*

3 Exposição de Ocasão

A segunda obra estudada intitula-se *Exposição de Ocasão*. Durante a recolha inicial de informações existentes sobre a obra (catálogos, artigos de imprensa da época, *website* pessoal do artista e informações fornecidas pelo MNAC), constatou-se que, por vezes, a obra aparece mencionada como *Exposição de Ocasão* (no seu *website* pessoal [19]), assim como *Mil Contos de Publicidade* (ficha matriz do MNAC). Nos artigos e catálogos lidos, por vezes aparecia com um dos títulos e, outras vezes, com o outro [20;21;59-70]. Surgiu aqui a primeira questão, qual seria então o seu título? Ou poderia ter ambos?

Ao longo do estudo da obra, outras questões fulcrais para a sua preservação também surgiram. Para perceber a importância e relevância do seu esclarecimento, é primeiro preciso conhecer de que trata e como é composta esta obra.

3.1 Como surgiu?

A obra *Exposição de Ocasão* apenas foi exposta uma vez, embora Miguel Palma tenha mencionado, em entrevista, que gostaria que tivesse sido mais vezes. Esteve em exposição em finais de 2000, tendo integrado o programa *Interferências*, que decorreu entre 1998 e 2002, no MNAC [71]. Este programa foi desenvolvido por Pedro Lapa, director do museu entre 1998 e 2009 [72], e, tal como o próprio referiu numa entrevista, este era “(...) um programa que consistia num convite com produção de obra nova, publicação de catálogo e que dava a conhecer em Portugal, e a estreirar, uma obra nova de um nome importante da contemporaneidade, obra essa que entraria depois em circulação internacional, tentando colocar assim o Museu como um parceiro activo, não só receptor, da produção do tecido contemporâneo” [73].

Portanto, como se conclui, a obra foi criada propositadamente para este programa. Porém, Miguel Palma não constava na lista inicial dos artistas escolhidos para este programa. Tal como explicou na entrevista realizada, quando Pedro Lapa lhe ligou, informou-o de que “(...) uma artista fez confusão com as datas e havia um buraco no programa do museu. E pensou que eu pudesse preencher esse espaço”¹³. Ou seja, a obra de Miguel Palma foi realizada para substituir outra de outro artista que não foi possível apresentar.

Após esta exposição, Miguel Palma doou a obra ao MNAC¹⁴, integrando a sua colecção desde 2001, segundo consta na ficha matriz fornecida pelo museu e posterior confirmação do artista.

3.2 Descrição e análise

O projecto iniciou-se com a quantia de mil contos, que o museu forneceu a Miguel Palma para a produção da obra, e este decidiu aplica-los em publicidade [74;75]. Os anúncios foram colocados durante o mês de Junho do ano de 2000, e publicitavam a venda ou a permuta de algumas das suas

¹³ Entrevista presencial com Miguel Palma a 02 de Julho de 2014, no *atelier* do artista.

¹⁴ O número de inventário da obra é 2557.

obras, em diversos jornais, tanto nacionais como internacionais [20]. Quando questionado, em entrevista, sobre quais os jornais em que foram colocados os anúncios e se houve algum critério na sua escolha, Miguel Palma não se recordava, mencionando apenas que teria sido “(...) entre o *Correio da Manhã* e o *Expresso* da altura”¹⁵. Das publicações internacionais, segundo o que o artista se recordava, colocou anúncios em jornais italianos, espanhóis, franceses e alemães, no entanto não se recordava, concretamente, de quais eram. Uma vez que também não foi possível ver os elementos da obra em reserva, mantém-se a questão de quais os jornais usados. Quanto às obras escolhidas para serem colocadas nos anúncios, Palma apenas referiu, em entrevista, que seleccionou as que pudessem “ter mais impacto num jornal”.

Após a colocação dos anúncios nos jornais, o artista foi contactado por algumas pessoas, através de chamadas telefónicas. Estas foram gravadas no MNAC - o número fornecido foi o seu telefone pessoal e o do museu, portanto, quando Palma não se encontrava no museu pedia que ligassem novamente mais tarde, para que fosse possível gravar a conversa - com um gravador e com um microfone, explicou em entrevista. Porém, não se recorda das características destes aparelhos. Sabe-se ainda, através da ficha matriz fornecida pelo MNAC, que estas conversas telefónicas se encontram gravadas em cassette (existindo 2 iguais). Também não houve possibilidade de ouvir estas gravações, no entanto, segundo o que o artista explicou em entrevista, o som tinha algum ruído de fundo, porém as conversas são claras e perceptíveis e a velocidade de transmissão foi a mesma das conversas originais. Quanto ao nível sonoro com que foram transmitidas, Miguel Palma não determinou em concreto, apenas mencionou que “(...) se estivesse muita gente a ver a exposição, dificilmente ouviam”³, por outro lado, caso a sala não se encontrasse com muitas pessoas, a conversa era clara. Também se desconhece a duração da gravação, mas o artista recorda-se que esta passava continuamente, em *loop*.

O som foi transmitido com um leitor de cassetes e, segundo o que Miguel Palma se relembra, também com quatro colunas, cada uma colocada num dos cantos da sala. O leitor não se encontrava visível, embora, em entrevista, não se tenha oposto a esta hipótese.

Quanto aos jornais, estes encontravam-se abertos, na respectiva página do anúncio publicitário, colocados sobre uma mesa (ver *Figura 3.1*, *Figura 3.2* e *Figura 3.3*). Segundo as informações que Miguel Palma forneceu em entrevista, os jornais foram dispostos de forma aleatória, embora se tenha mostrado um pouco hesitante quanto a esta informação. Explicou também que se encontravam distribuídos, a uma distância igual uns dos outros, de modo a ocupar a mesa toda. Mas como se pode verificar numa das imagens existentes (ver *Figura 3.1*), os jornais não foram colocados até às extremidades laterais da mesa. Como se pode ainda constatar nesta mesma imagem referida, a mesa encontrava-se suportada por quatro cavaletes em madeira e, segundo o artista, tinha um tampo em MDF (Medium Density Fiberboard), de cor clara. O MDF é um material constituído por pequenos pedaços de madeiras de pinheiro ou eucalipto, aglomerados com cola, formando assim um painel [76]. Uma vez que os materiais em MDF tipicamente não apresentam uma tonalidade tão clara como a que

¹⁵ Entrevista presencial com Miguel Palma a 02 de Julho de 2014, no *atelier* do artista.

se observa na imagem, põe-se em hipótese que este tampo poderá ter levado um revestimento. Segundo as informações que Miguel Palma facultou em entrevista, juntamente com a análise das imagens existentes, a mesa teria dimensões de, aproximadamente, 1m de altura, 1,25m de largura e cerca de 4,70 de comprimento.

Relativamente às características do local onde a obra foi exposta Miguel Palma apenas fez referência à iluminação da peça. Referiu que a iluminação usada encontrava-se no tecto, direccionada para a mesa. Não conseguiu especificar a sua intensidade, porém teria de ser a suficiente para que fosse possível ler os jornais.



Figura 3.1 – *Exposição de Ocasão*, 2000, colecção do Museu do Chiado.¹⁶



Figura 3.2– Pormenor de jornais da obra *Exposição de Ocasão*.¹⁷



Figura 3.3– Pormenor com outra perspectiva de jornais da obra *Exposição de Ocasão*.¹⁸

¹⁶ Imagem disponível em: www.miguel-palma.com, consultado a 14 de Janeiro de 2014.

¹⁷ *Idem*

¹⁸ *Idem*

Tal como o caso previamente apresentado – *Cultura Hidropónica* - esta obra também inclui várias dimensões de experiência por parte da audiência. Neste caso, inclui a visão, o tacto (caso as pessoas folheiem os jornais) e a audição. Para que a obra perdure é necessário que estes elementos sejam correctamente preservados, caso contrário perder-se-á a componente experiencial, por parte do público, em futuras re-instalações da obra.

Esta obra pode dividir-se em duas vertentes de análise quanto à sua conservação. Por um lado encontramos elementos tais como a mesa e os jornais que, inquestionavelmente, levantam sérios problemas de conservação. Por exemplo, tal como explicado mais detalhadamente no sub-capítulo 1.2, os jornais, ao fim de poucos anos, mesmo armazenados nas condições mais adequadas, amarelecem e tornam-se mais frágeis e, uma vez que já não existem à venda exemplares iguais da mesma edição, não será possível substituí-los por outros. Que hipóteses serão aceitáveis para solucionar este caso? Por outro lado temos as gravações telefónicas realizadas, que são transmitidas com um leitor de cassetes e colunas, sendo estes elementos media. Trata-se de elementos particularmente problemáticos, uma vez que levantam problemas diferentes dos previamente explicitados, para a sua preservação. Neste caso temos não só a parte física para preservar, mas também o som, sendo este um elemento fundamental para a obra. Será a preservação do suporte físico (cassetes) fundamental ou será a gravação o fulcral a manter? Foi então importante definir com o artista qual o aspecto mais importante a preservar para futuras exposições da obra.

3.3 Que soluções se podem aplicar a estes problemas?

A preservação das cassetes apresenta diversos problemas, como explicado no sub-capítulo 1.2. Uma vez que o som é um elemento fundamental na obra, é fulcral que seja preservado. Quando questionado sobre este tema, em entrevista, Miguel Palma referiu que apenas usou as cassetes por ser o suporte que o museu possuía, na época, para gravar. Portanto, para o artista, o suporte onde se encontram as gravações telefónicas não é relevante, desde que mantenha o som original da gravação. A solução que acreditamos que seja a mais eficaz, será a migração do som para um suporte digital (por exemplo em CD-ROM - Compact Disc-Read Only Memory, computador, entre outros) o mais brevemente possível, de modo a evitar que as fitas se degradem mais e alterem o som. É certo que neste caso se perderá o elemento físico (as cassetes), porém a realização da migração para um suporte igual – outras cassetes - não seria viável pois, como afirmou William Real (2001), quando se migra constantemente o som entre suportes analógicos, a degradação do sinal é inevitável, ou seja perder-se-ia constantemente informações a cada migração realizada [1]. Sérgio Nunes (2011/2012) menciona também que na realização da migração do som de um suporte analógico para um digital perde-se sempre informação, uma vez que os sinais analógicos são sinais contínuos, ou seja os seus valores oscilam numa escala contínua, sem um conjunto de valores limitado, enquanto os sinais digitais oscilam numa escala limitada e bem definida [77]. Embora se perca alguma informação, muitas vezes esta não é suficiente para que seja perceptível pelo ouvido humano e, portanto, neste caso, estas pequenas perdas não constituem motivo de especial preocupação. Os formatos digitais têm a grande vantagem de, como afirma William Real, o som poder ser constantemente reproduzido e/ou copiado sem perda alguma [1], tal como Peter Copeland (2008) também o confirma [26]. Porém, os suportes analógicos apresentam uma vantagem: se estes sofrerem alguma pequena degradação de sinal existe ainda

alguma possibilidade de recuperação, enquanto em suportes digitais, qualquer problema que exista na informação do sinal, fará com que se perca toda a informação existente [1]. Para evitar que tal aconteça, é importante que a gravação se encontre, no mínimo, em dois suportes digitais diferentes. De modo a preservar o máximo possível as cassetes – o que é particularmente relevante enquanto a migração do som não for efectuada - é importante que estas se encontrem num ambiente com temperatura entre os 9°C e 15°C e a humidade relativa deverá rondar valores entre os 25% e 45% [25]. As cassetes devem ainda encontrar-se com a fita toda enrolada num dos lados, isto é, ou no início ou no fim da gravação, de modo a evitar que se criem tensões na fita. É fundamental que as cassetes se encontrem, também, devidamente identificadas [78].

Os jornais são outro elemento importante nesta instalação. Uma vez que se trata de um tipo de papel particularmente difícil de preservar, questionou-se o artista sobre alternativas que se pudessem encontrar. De facto, para o artista, estes são elementos importantes a preservar. Como tal, enquanto ainda puderem ser manuseados, poderão continuar a ser expostos e poderão ser realizadas intervenções de conservação e restauro que prolonguem a vida destes materiais, tais como consolidação de rasgões ou lacunas e desacidificação do papel. No entanto, como se sabe, os jornais irão chegar a um ponto que já não poderão ser manuseados e a tinta começará a desaparecer, tornando-se ilegível. Relativamente a este problema, Miguel Palma aceitou que se realizassem réplicas destes jornais, para que futuramente, quando os originais já não se encontrarem em condições de ser expostos, sejam substituídos por estas réplicas. Os jornais devem ser digitalizados para que sejam possíveis executar réplicas sempre que necessárias. É fundamental que as digitalizações se realizem o mais brevemente possível, antes que os jornais se degradem mais. Em entrevista, Miguel Palma referiu também que prefere que se realize réplicas integrais dos jornais, e não apenas da página do anúncio, pois, embora o mais importante de se exibir seja essa página, caso não se copie o jornal na totalidade, perde-se esta ideia e noção de “jornal”, passando a ser expostas apenas folhas soltas. Principalmente enquanto as réplicas não forem efectuadas, é extremamente importante que estes jornais se encontrem em condições que não promovam a sua deterioração. Segundo Charles S. Tumosa et al. (2008) temperaturas mais baixas aumentam o tempo de vida dos jornais [29]. Tal como também foi referenciado por Aneta Balazic et al. (2007), uma diminuição de 5°C na temperatura aumenta a longevidade do papel para o dobro [79]. Porém, condições destas (temperaturas muito baixas e constantes), eventualmente, não constituirão a solução mais viável e prática para o museu. Como tal, é importante que estes se encontrem, preferencialmente com humidade relativa entre os 40 e 55%, a uma temperatura de cerca 18°C e protegidos da luz, uma vez que esta desvanece as cores das tintas usadas, como é sugerido pela divisão das bibliotecas do departamento do estado da Florida [30]. Seria também importante que se realizassem desacidificações do papel, se possível, uma vez que, segundo Aneta Balazic et al. (2007), o papel desacidificado é mais de três vezes mais estável do que o papel não tratado [79]. Relativamente às réplicas dos jornais, quando estas se encontrarem degradadas deverão ser substituídas por novas réplicas, repetindo este processo continuamente sempre que os papéis em uso se encontrem fragilizados.

Quanto à mesa em que se encontram expostos os jornais, Miguel Palma mencionou, em entrevista, que esta não foi escolhida por nenhum motivo estético ou funcional em particular. Como tal, o artista aceita que possa ser usada outra diferente numa futura instalação. Porém referiu que o tempo

deverá ter um tom neutro, ou seja a mesa não se deverá destacar em relação aos jornais, uma vez que esta é apenas um elemento de suporte. Explicou ainda que gosta que se encontre suportada pelos cavaletes em madeira, devendo esta característica, preferencialmente, manter-se.

Por fim, relativamente ao título da obra, que foi uma das primeiras questões surgidas, na entrevista realizada ao artista, este esclareceu que o título da obra seria *Exposição de Ocasão*. No entanto mostrou-se um pouco incerto quando tomou conhecimento que, na ficha matriz do MNAC e em alguns artigos, a obra era referida como *Mil Contos de Publicidade*. Porém, como justificação do título, Miguel Palma mencionou que *Exposição de Ocasão* derivava do facto de a obra ter surgido, literalmente, por ocasião, uma vez que não estava planeada para participar no programa *Interferências*. Outra das justificações foi o facto de um dos jornais onde colocou anúncios ser o *Jornal de Ocasão*, jornal este que o artista referiu em entrevista que, em tempos, gostava de folhear.

Dentro do percurso artístico da obra de Miguel Palma, *Exposição de Ocasão*, não é um caso isolado. Outras obras como, por exemplo, *Arte Didática*, de 2003 [19] apresentam características idênticas à obra em estudo (ver *Figura 3.4* e *Figura 3.5*).



Figura 3.4- Arte Didática (instalação), 2003, colecção Pedro Almeida.¹⁹



Figura 3.5- Arte Didática (performance da realização dos desenhos, por um grupo de crianças, no livro.), 2003, colecção Pedro Almeida.²⁰

Trata-se também de uma obra em que existe, inicialmente, um projecto - neste caso são as crianças a desenhar, no caso da obra em estudo trata-se da colocação dos anúncios nos jornais e posteriores conversas telefónicas com os eventuais interessados. Como resultado final, ambos os casos apresentam o produto final produzido (num caso, os desenhos e no outro, os jornais com os anúncios), acompanhado de um sistema media que vai transmitindo imagens (no caso de *Arte Didática*) ou som (no caso de *Exposição de Ocasão*) do processo da elaboração da obra.

¹⁹ Imagem disponível em: www.miguel-palma.com, consultado a 14 de Janeiro de 2014.

²⁰ *Idem*

4 Conclusão

Ambos os casos de estudo *Cultura Hidropónica* e *Exposição de Ocasão* são particularmente interessantes no âmbito da documentação de instalações. Sendo instalações, contêm diversas características e problemáticas comuns a esta modalidade artística, tais como a possível alteração dos seus materiais constituintes e as suas diferentes exposições.

Relativamente ao primeiro caso – *Cultura Hidropónica* – é interessante o facto de exigir conhecimentos além da área da conservação e da documentação. Isto é, de facto, é importante que se conservem e preservem os diferentes materiais da obra, tais como a mesa de aço, o barril, as cadeiras, entre outros, no entanto, para que esta obra seja correctamente documentada e, posteriormente, re-instalada, é essencial que se desenvolvam conhecimentos sobre as plantas a cultivar - os feijoeiros - e o tipo de cultura usado - a hidroponia. Os conhecimentos sobre as plantas e sobre a técnica de hidroponia são fundamentais uma vez que estas são a base desta instalação e sem se perceber como funciona um sistema hidropónico (que, de um modo geral, não é do conhecimento comum), não será possível re-instalar correctamente esta obra. Embora existisse previamente uma listagem dos diferentes materiais constituintes da instalação (MNAC), esta não era suficiente para a preservação da instalação, dado que estava longe de esclarecer todas as dúvidas que surgiriam quando fosse re-instalada.

A existência de seres vivos – os feijoeiros – é um dos aspectos relevantes neste caso de estudo. Estes são um elemento que não é possível preservar e manter de exposição em exposição, pois têm um ciclo de vida, acabando por morrer. Devem, portanto, ser substituídos e usados novos feijoeiros a cada exposição. Em termos de conservação, as plantas levantam sérias problemáticas pois, como têm de ser sempre usados novos feijoeiros a cada montagem da obra, o seu aspecto será sempre diferente. O seu desenvolvimento também poderá variar, dependendo das características do local em que a obra é exposta, assim como do tipo de feijões usados. Ou seja, pode-se tentar controlar este elemento, ao definir, por exemplo, as condições ambientais em que se deve encontrar, ou a eventual origem das sementes. No entanto, podemos afirmar que, mesmo assim, as plantas acabam por ser um elemento responsável por mudanças na obra, uma vez que não é possível controlar ao certo e minuciosamente o seu desenvolvimento. Podemos considerar, então, que acabam por ser um elemento “surpresa”, uma vez que nunca se sabe como se desenvolverão a cada exposição da obra.

Durante a pesquisa inicial surgiu ainda outra questão, pouco referida e explicada: a sopa de feijão. Qual o motivo da sua confecção? Deveria ter algum sabor em particular? Após a entrevista realizada a Miguel Palma, ficou esclarecido que apenas foi realizada uma vez, não sendo, no entanto, exclusiva da sua primeira exposição. Não especificou nenhuma receita, apenas referiu que pretende que seja, sempre que possível, confeccionada pelo seu amigo e *chef* Rodrigo Ramalho. É importante ainda determinar com este *chef* qual a receita que usou, para que futuramente, quando a obra for re-instalada e se cozinhar a sopa, caso este seu amigo não se possa encontrar presente, a sopa possa ser confeccionada de forma idêntica. Em termos de conservação, tal como as plantas, também podemos afirmar que este será um elemento variável e diferente a cada exposição. Quando for realizada, o seu sabor nunca irá ser exactamente igual, mesmo que seja detalhadamente documentada a sua confecção. Isto deve-se ao facto de que a receita poderá variar um pouco (mesmo que não

intencionalmente), e também de os feijões usados poderem ter características ligeiramente diferentes, alterando assim as características da sopa. Portanto, neste aspecto, relativamente às plantas e à confecção da sopa em particular, pode-se concluir que embora a documentação seja fundamental para a preservação de obras com estas características, esta não consegue garantir que a sua exposição (no caso das plantas), assim como as vivências experienciadas pela audiência (no caso da sopa), sejam sempre as mesmas.

Sabe-se que os materiais constituintes da obra, usados em cada exposição, são maioritariamente, sempre os mesmos. Porém, o artista referiu e frisou durante a entrevista realizada, que o mais importante é que estes se mantenham sempre funcionais. Isto é, é importante que os materiais usados realizem a mesma função e que sejam visualmente idênticos (em termos de tamanho, cor e material usado) que os iniciais escolhidos pelo artista, no entanto, caso se degradem, é preferível trocar por outros novos e funcionais do que manter os iniciais, incapacitados de realizarem a sua função. Tal conceito, de que nem sempre “congelar” e manter os materiais iniciais é o fulcral, foi referido por Vivian van Saaze (2009) [80]:

Due to the use of ephemeral material or their conceptual, instable, variable or processual character, many contemporary artworks alter in appearance and require continues intervention by the museum to enable display, thereby challenging the notion of art as a 'fixed' material object. For such artworks traditional conservation strategies and theory become problematic as the traditional storage and 'freeze frame' paradigm is not always adequate.

Outro problema que surge é o facto dos aparelhos usados se tornarem obsoletos e já não se encontrarem à venda outros idênticos para substituição, caso algum deixe de funcionar. Que soluções poderemos encontrar? Por exemplo, relativamente às braseiras eléctricas presentes em *Cultura Hidropónica*, é importante que, caso a obra se encontre num ambiente abaixo de cerca de 13°C, estas se estejam ligadas. No entanto, o próprio artista referiu que não sabe se ainda se encontram disponíveis à venda, no mercado, braseiras iguais. Uma vez que é importante que a obra não se encontre num ambiente frio, caso alguma se estrague, terá de ser utilizado um método de aquecimento diferente, alterando assim a obra. Esta variação que os materiais podem sofrer coloca algumas questões no âmbito da conservação desta obra. Até que ponto serão aceitáveis estas diferenças?

Uma vez que na obra *Cultura Hidropónica* é importante, para o artista, que a aparência visual dos materiais se mantenha, a melhor solução, de um modo geral, penso que seria a emulação dos aparelhos, caso algum deixasse de funcionar e já não fosse possível encontrar à venda outro idêntico. Isto é, uma vez que a maioria dos aparelhos contém suportes ou caixas (por exemplo, os projectores com luzes de halogéneo), seria possível colocar um novo sistema no interior, tecnologicamente mais avançado, mantendo a sua aparência exterior [5]. No entanto, no caso do aquecedor a óleo esta opção não seria possível, sendo então necessário trocar por outro sistema de aquecimento que fosse visualmente o mais semelhante possível. Quanto às braseiras eléctricas, para o artista é importante a parte visual de quando estas se encontram acesas (a luz incandescente das resistências). Caso não existam aquecimentos idênticos, dever-se-á colocar luzes que se assemelhem a estas resistências juntamente com um sistema de aquecimento alternativo.

Por fim, embora o artista tenha estado presente em duas das montagens da obra – na primeira, na Fundação de Oeiras, em 2000 e na mais recente, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2011 – refere que já não se recorda da maioria dos pormenores. Neste caso, passaram-se três anos desde a última

montagem e o artista, que seria quem teria mais informações sobre a obra e sua exposição, uma vez que foi ele que a montou, já não se recordava de muitos pormenores. Pormenores tais como a função dos dois baldes de plástico amarelos, o suporte onde se encontra o recipiente cilíndrico verde, a função e localização de um regador de latão - descrito na listagem de materiais fornecida pelo museu, assim como as condições ambientais, em concreto, em que a obra se encontrava. Para além destas informações, outras tais como, a forma de como a água passava dos cubos de fibra de casca de côco, envoltos em plástico, para o recipiente rectangular (tendo sido proposto pelo artista que os cubos deveriam ter uma abertura por baixo), ou a quantidade de cubos e feijões expostos, revelaram que o artista estava um pouco incerto e duvidoso nas suas respostas. Ou seja, apenas três anos foram o suficiente para que se perdesse muita informação, o que demonstra e comprova a necessidade de se realizar a documentação das obras o mais cedo possível, após a sua concretização. Contudo, Miguel Palma mencionou que caso voltasse a instalar a peça, recordar-se-ia mais facilmente dos seus detalhes, assim como técnicas de montagem e a localização de alguns materiais e a sua funcionalidade. Mesmo que não se recordasse totalmente de todos os pormenores, iria indicar quais as opções que actualmente tomaria (como por exemplo o caso do suporte do recipiente cilíndrico), sendo então registadas estas opções. Portanto, é fundamental que esta obra seja re-instalada brevemente, para que possam ser esclarecidas certas dúvidas que ainda não foram clarificadas para que, futuramente, se possa realizar a sua montagem correctamente sem o auxílio do artista.

Quanto ao segundo caso de estudo – *Exposição de Ocasão* – a sua preservação também levanta várias problemáticas. Relativamente aos materiais, após a entrevista concluiu-se que as cassetes não são um elemento fundamental na obra, tendo sido usadas apenas por ser o suporte que o museu continha para se poder realizar as gravações. Como tal, deve-se dar prioridade à preservação do som, migrando a informação das cassetes para sistemas tecnologicamente mais evoluídos. Os jornais são outra das problemáticas, por se tratar de um material frágil e com um tempo de vida curto. No entanto após a entrevista, concluiu-se que o artista aceita a realização de réplicas integrais destes jornais.

Estes processos devem ser realizados o mais brevemente possível, de modo a evitar que estes materiais se degradem mais, tentando preservar o máximo possível as características iniciais da obra.

Neste caso Palma também já não se recordava especificamente de muitos pormenores. Não se recordava de como tinha realizado a gravação (por exemplo, as características do gravador e microfone usados) ou se tinha disposto, com alguma ordem em concreto, os jornais sobre a mesa, tendo-se mostrado duvidoso ao responder à pergunta, respondendo que teria sido aleatório. Esta obra só foi montada uma vez, há catorze anos atrás. Ou seja, se três anos (caso de estudo anterior) são suficientes para que o artista já não se recorde de muitas informações, catorze anos fazem com que se esqueça e perca ainda mais informações. Tal como o caso anterior, também é de extrema importância que esta obra seja re-instalada, não só para se tentar esclarecer as falhas de que o artista não se recordava, mas também para confirmar com este, se as opções apresentadas (a realização de réplicas dos jornais e a migração do som para um novo suporte) são correctamente efectuadas.

Pode-se concluir que, para responder a todas as questões anteriormente levantadas, a documentação revela-se como sendo o método mais eficaz para a preservação deste género de obras, embora como também já foi referido, não garante que não ocorram alterações nas diversas exposições das obras. Esta permite registar não só os materiais constituintes da instalação, assim como a

realização da sua montagem, mas também permite perceber os seus aspectos intangíveis, o processo criativo e quais os limites que o artista impõe, ou não, às possíveis mudanças que a obra poderá sofrer no futuro. A documentação permite, então, que seja possível preservar o mais correcto e precisamente possível, estas instalações para o futuro, permitindo também futuras re-instalações.

Relativamente à metodologia utilizada, deve dizer-se que se verificou a falta de informação existente no museu e em livros e artigos acerca das obras em estudo, o que dificultou o seu conhecimento inicial. Acresce que a documentação foi dificultada pelo facto da visualização e montagem das obras não terem sido experienciadas, pelo que esta dependeu da memória de quem a experienciou, sendo a principal fonte o próprio artista. Portanto, embora a preservação das obras contemporâneas seja complexa, possui a grande vantagem de se encontrar, muitas vezes, os artistas, assim como curadores, amigos, familiares, entre outros, vivos o que nos permite ter fontes primárias de informação.

Por fim, como se pode constatar nestes casos de estudo, a preservação das obras de arte contemporânea é constantemente desafiante. Não apenas pela necessidade do uso de novas teorias aplicadas a obras de arte variáveis, como as instalações, mas também porque exigem conhecimentos interdisciplinares – num dos casos exigia o conhecimento de uma técnica de cultivo, a hidroponia e sobre os feijoeiros e todas as condições que estes necessitam para se desenvolver. No outro caso exigia conhecimentos sobre jornais e cassetes e possíveis soluções a aplicar em relação à degradação destes materiais. A dificultar a sua documentação, estas obras têm ainda um carácter de experiência por parte do público através de sensações, tais como o paladar, olfacto ou audição. Trata-se de experiências muito específicas e pessoais e, como tal, mais complexas de registar, caso o artista coloque limites quanto à sua vivência, o que não foi o caso. Por último, o estudo e documentação deste género obras exige uma constante análise e conhecimento das mais variadas áreas, de modo a que se possam tomar as opções mais viáveis e correctas a cada caso.

5 Bibliografia

- [1] REAL, W. *Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technologic-based Installation Art*, in *Journal of the American Institute of Conservation*, 40, 2001.
- [2] AA.VV. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, (ed. Tatja Scholte and Glenn Wharton). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- [3] AA.VV., *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of contemporary art* (eds. I. Hummelen & D. Sillé). Beeldrecht Amstelveen: The Foundation for the Conservation of Modern Art/ the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- [4] *Project PRACTICs of contemporary Art: The Future (2009-2011)*, INCCA supported by European Comission Cultural Program (2007-2013) and Mondriaan Foundation [consultado em 25 de Maio de 2014]. Disponível em <http://www.incca.org/practics> [n.d.].
- [5] AA.VV. *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New York/Montreal, Guggenheim/Daniel Langlois Foundation, 2003.
- [6] CARVALHO, A. M. A. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de especialização e especificidade do sítio*. Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- [7] BISHOP, C., *Installation Art. A Critical History*, New York: Routledge Publications, 2005.
- [8] AA.VV., *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, (ed. Alison Richmond and Alison Bracker). Londres, Elsevier, 2010.
- [9] Philadelphia Museum of Art [consultado em 31 de Julho de 2014]. Disponível em <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html> [n.d.].
- [10] Janet Cardiff & George Bures Miller [consultado em 30 de Julho de 2014]. Disponível em <http://cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html> [n.d.].
- [11] van SAAZE, V. *Doing Artworks. A study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks*, Tese de Doutoramento. Amesterdão: UvA, 2009.
- [12] van de VALL, R., HÖLLING, H., SCHOLTE, T., STIGLER, S. *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*. Artigo apresentado no ICOM-CC 16th Triennial Conference, 19-23 Setembro, em Lisboa, Portugal, 2011.
- [13] BEERKENS, L. et al. *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*. Holanda: Jap Sam Books, 2012.
- [14] Inside Installations [consultado em 15 de Maio de 2014]. Disponível em <http://www.inside-installations.org/home/index.php> [n.d.].
- [15] de ALMEIDA, P. D., *Miguel Palma, Ode Triunfal*. Visão, 11 de Junho de 2011 [consultado em 07 de Janeiro de 2014]. Disponível em <http://visao.sapo.pt/miguel-palma-ode-triunfal=f607202> [n.d.].
- [16] ABRANCHES, A., *The Art of Merging*, in *Essential*, Lisboa, nº 51, pp. 52-55, Agosto-Setembro, 2012,
- [17] de ALMEIDA, B. P., CLÁUDIO, M., FERNANDES, M. M., *Entre as margens: representações da engenharia na arte portuguesa*, Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Engenharia, 2013.
- [18] CAMERON, D., CARLOS, I., ASBURY, M., *Miguel Palma: linha de montagem = assembly line*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- [19] Miguel Palma [consultado em 20 de Dezembro de 2013]. Disponível em <http://www.miguel-palma.com/> [n.d.].
- [20] LAPA, P., *Miguel Palma: exposição de Ocasão*, Lisboa: Museu do Chiado, 2000.
- [21] *Miguel Palma / David Barro - Exposição patente na Galeria André Viana*, Porto, In:Lapiz, Madrid, nº 171 (Marzo 2001), p. 78
- [22] AA.VV., *Miguel Palma*, Lisboa, publicações PUBLICO/ADIAC, 2005.
- [23] *Hidroponia: conheça os prós e contra nesse tipo de cultivo* [consultado em 04 de Maio de 2014]. Disponível em <http://www.vivahidroponia.com.br> [n.d.].
- [24] Culturas hortícolas sem solo [consultado em 04 de Maio de 2014]. Disponível em http://www.drapalg.min-agricultura.pt/downloads/projectos/Trabalhos%20%20sobre%20Rega%20e%20Fertirrega/Culturas%20Hort%EDcolas%20sem%20solo%20_texto%20de%20apoio%20%E1s%20aulas_.pdf [n.d.].
- [25] *Preservation of Magnetic Media*, Conserve O Gram, National Park Service – Department of the interior, nº 19/8, Julho, 1993.
- [26] COPELAND, P., *Manual of Analogue Sound Restoracion Techniques*, The British Library, 2008.
- [27] AA.VV., *Capturing Analog Sound for Digital Preservation: Report of a Roundtable Discussion of Best Practices for Transferring Analog Discs and Tapes*, Council on Library and Information Resources and Library of Congress, Washington, D.C., Março, 2006.

- [28] BUKOVSKY, V., *Yellowing of Newspaper after Deacidification with Methyl Magnesium Carbonate*, Slovak National Library, 1997.
- [29] TUMOSA, C.S., et al., *The Deterioration of Newsprint and Implications for its Preservation*, WAAC Newsletter, Vol. 30, Nº 3, Setembro, 2008.
- [30] Protect Your Newspapers and Clippings – Florida Department of State – Division of Library & Information Services [consultado a 11 de Setembro de 2014]. Disponível em <http://dlis.dos.state.fl.us/archives/preservation/Newspapers/index.cfm> [n.d.].
- [31] DANIELS, V.D., *The Chemistry of Paper Conservation*, Department of Conservation, The British Museum, London, 1996.
- [32] LAPA, P., *More Works About Buildings and Food – Fundação de Oeiras – Hangar K7*, Câmara Municipal de Oeiras, 2001.
- [33] Vegetais que crescem rápido [consultado em 05 de Agosto de 2014]. Disponível em <http://planting-vegetables-pt.v145.com/vegetais-que-crescem-r%C3%A1pido.html> [n.d.].
- [34] Wisconsin Fast Plants Program – Life Cycle [consultado em 05 de Agosto de 2014]. Disponível em http://www.fastplants.org/life_cycle/ [n.d.].
- [35] RATO, V., *Novas formas de habitar*, Lisboa, in PUBLICO, 20 de Novembro de 2000.
- [36] PINHARANDA, J., *Duas exposições colectivas no sentido diverso ajudam a seguir as linhas de trabalho de Pedro Lapa, activo comissário artístico lisboeta*, Lisboa, in PUBLICO, 27 de Janeiro de 2001, p.126.
- [37] *Exposição de catorze artistas na Fundação de Oeiras*, Lisboa, in PUBLICO, 09 de Janeiro de 2001, p.50.
- [38] de ALMEIDA, P. D., *Miguel Palma, Ode Triunfal*, Lisboa, in Visão, 11 de Junho de 2011.
- [39] MARTINS, C., *Carros, barcos e aviões*, Lisboa, in Expresso, 16 de Abril de 2011, p.24.
- [40] MARMELEIRA, J., *Fazer de novo, ver as coisas a funcionar*, Lisboa, in ÍPSILON, suplemento do jornal PUBLICO, 15 de Abril de 2011, p.20.
- [41] *Linha de Montagem*, Lisboa, in Agenda Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Abril de 2011, p.23.
- [42] QUEIRÓS, L. M., *Bienal da Maia mostra acervo do IAC*, Lisboa, in PUBLICO, 21 de Junho de 2003, p.09.
- [43] RATO, v., *O século XX português do Museu do Chiado em nova perspectiva*, Lisboa, in PUBLICO, 20 de Junho de 2002, p.07.
- [44] *Inaugurações*, Lisboa, in Expresso, 18 de Novembro de 2000.
- [45] *Pedro Lapa na Bienal de Veneza*, Lisboa, in Jornal de Letras, 23 de Agosto de 2000.
- [46] *Exposições*, Lisboa, in PUBLICO, 05 de Janeiro de 2001.
- [47] FARIA, O., *Museu Imaginário*, Lisboa, in PUBLICO, 19 de Julho de 2003, p.136.
- [48] FARIA, O., *Novas exposições no Grande Porto*, Lisboa, in PUBLICO, 01 de Julho de 2003, p.67.
- [49] *Handy* [consultado em 15 de Julho de 2014]. Disponível em <http://www.handy.pt/handy/> [n.d.].
- [50] *Cultilene* [consultado em 29 de Julho de 2014]. Disponível em <http://www.cultilene.com/show/en/producten> [n.d.].
- [51] da SILVA, B.B., MENDES, F.B.G., KAGEYAMA, P.Y., *Desenvolvimento económico, social e ambiental da agricultura familiar pelo conhecimento agroecológico*, Escola Superior de Agricultura – Universidade de São Paulo, 2009.
- [52] O ciclo de vida de um feijão verde [consultado a 29 de Julho de 2014]. Disponível em <http://www.avelonline.com/o-ciclo-de-vida-de-um-feijao-verde.html> [n.d.].
- [53] Vegetable Planting Guide [consultado a 30 de Julho de 2014]. Disponível em <http://www.ext.colostate.edu/mg/gardennotes/720.html#tender> [n.d.].
- [54] Como a luz artificial afeta o desenvolvimento das plantas? [consultado a 01 de Agosto de 2014]. Disponível em http://www.ehow.com.br/luz-artificial-afeta-desenvolvimento-plantas-como_5772/ [n.d.].
- [55] How to Choose the Best Indoor Lighting for Plants [consultado a 01 de Agosto de 2014]. Disponível em <http://www.hgtv.com/gardening/how-to-choose-the-best-indoor-lighting-for-plants/index.html> [n.d.].
- [56] Cultivo Hidropónico de Plantas – Parte 2 – Solução Nutritiva [consultado em 15 de Junho de 2014]. Disponível em http://www.infobibos.com/Artigos/2009_2/Hidroponiap2/Index.htm [n.d.].
- [57] BRACCINI, M., BRACCINI, A., MARTINEZ, H., *Crítérios para renovação ou manutenção de solução nutritiva em cultivo hidropónico*, Londrina, vol.20, nº1, Março de 1999, pp.48-58.
- [58] *Introdução à Nutrição de Plantas*, 2006 [consultado a 07 de Setembro de 2014]. Disponível em: http://www.nutricaoeplantas.agr.br/site/downloads/unesp_jaboticabal/apostila_nutricaoaplanta_fevereiro_06.pdf [n.d.].
- [59] MANEIRO, M., *Miguel Palma, ingeniería estética para el cuerpo sin órganos*, in Dardo magazine, Santiago de Compostela, N. 15 (Outubro 2010 - Janeiro 2011), p. 130-153.
- [60] JÜRGENS, S. V., *Inventário artístico de um fazedor de raridades*, Lisboa, in PÚBLICO/ADIAC, 08 Agosto 2005, pp.18-27.

- [61] *Miguel Palma desenterra escultura na Gulbenkian*, Lisboa, in Diário de Notícias, 04 de Julho de 2000.
- [62] CANELAS, L., *Escultura de Miguel Palma no CAM, em Lisboa*, Lisboa, in PUBLICO, 06 de Julho de 2000, p.09.
- [63] de OLIVEIRA, L. S., *Instalação de Miguel Palma no Museu do Chiado*, Lisboa, in PUBLICO, 14 de Julho de 2000, p.107.
- [64] *A arte que não apetece ter em casa*, Lisboa, in Semanário Económico, 01 de Setembro de 2000.
- [65] *Exposições*, Lisboa, in Semanário Económico, 21 de Julho de 2000.
- [66] *Exposições*, Lisboa, in Semanário Económico, 28 de Julho de 2000.
- [67] *Exposições*, Lisboa, in Vida Económica, 08 de Setembro de 2000.
- [68] *Instalação*, Lisboa, in Visão, 03 de Agosto de 2000.
- [69] VIDAL, C., *Os objectos em Mutação*, Lisboa, in Capital, 27 de Julho de 2000.
- [70] *Miguel Palma – Museu do Chiado*, Lisboa, in Expresso, 22 de Julho de 2000, p.17.
- [71] Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado – História [consultado a 05 de Maio de 2014]. Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/museu/historia> [n.d.].
- [72] *Pedro Lapa é o novo director artístico do Museu Berardo*, in Jornal de Notícias online, 25 de Março, 2011 [consultado em 05 de Maio de 2014]. Disponível em http://www.jn.pt/PaginalInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=1815099 [n.d.].
- [73] GUERREIRO, M. B., *A Arte da História. Exposições da Coleção do Museu do Chiado 1994-2009*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- [74] CANELAS, L., *Escultura de Miguel Palma no CAM, em Lisboa*, in Público, 06 de Julho de 2000, p.09.
- [75] de OLIVEIRA, L. S., *Instalação de Miguel Palma no Museu do Chiado*, in Público, 14 de Julho de 2000, p.107.
- [76] Mas afinal, o que é MDF? [consultado a 23 de Julho de 2014]. Disponível em <http://camilagroff.wordpress.com/2010/07/19/mas-afinal-o-que-e%C2%A0mdf/> [n.d.].
- [77] Nunes, S. (2011/2012). *Computadores e informação digital* [slides PowerPoint] [consultado a 03 de Agosto de 2014]. Disponível em <http://paginas.fe.up.pt/~ssn/2011/cdi/02-computadores.pdf>
- [78] LINDNER, J., *Magnetic Tape Deterioration: Tidal Wave at Our Shores*, 1996 [consultado em 20 de Abril de 2014]. Disponível em <http://cool.conservation-us.org/byauth/lindner/tidal.html> [n.d.].
- [79] BALAZIC, A., et al., *Extending the useful life of paper – evaluation of the effect of various preservation actions*, National Museum of Denmark, 2007.
- [80] van SAAZE, V., *Doing Artworks. An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of No Ghost Just a Shell*, Krisis – Journal for contemporary philosophy, 2009.

6 Anexos

6.1 Anexo I – Entrevista editada, focada na obra *Cultura Hidropónica*.

Entrevista de Cristina Oliveira e Luísa Fernandes (Entrevistadores – E) a Miguel Palma (MP), realizada a 05 de Junho de 2014, no atelier do artista, em Lisboa.

Entrevista registada em áudio.

Os assuntos discutidos nesta entrevista centraram-se na obra *Cultura Hidropónica*.

Entrevistadores Esta obra foi, pela primeira vez, apresentada na Fundação de Oeiras, na exposição “More Works About Buildings and Food”?

Miguel Palma No K7, sim.

E **Sim, no hangar. A obra foi pensada para esta exposição em particular?**

MP Foi. Essa exposição tratava de uma série de questões relacionadas com a arquitectura e com a alimentação. O que eu fiz foi, com um amigo, que é cozinheiro ainda hoje, propor fazer uma sopa, ou uma refeição, para a inauguração, e antes dessa inauguração cultivar uns feijões... feijão verde... e assim foi.

E **Então e os feijões foram parar à sopa?**

MP Parte dos feijões. Nós não conseguimos a totalidade do feijão, precisávamos de muito mais feijão então acabei por depois trazer lá de uma horta de um amigo. Mas grande parte do feijão veio daquela cultura, daquele trabalho. (...) Esse meu amigo disse-me “eu posso-te plantar feijão, posso acelerar o processo aqui, na estufa, porque tens uma instalação daqui a uma semana e numa semana não vais ter feijão. Eu aqui posso começar e depois tu daqui transportas isto para a tua peça”. E assim fizemos. Tínhamos uns cubos, com casca de côco, acho eu. Casca de côco de estrutura. A cultura hidropónica tem a ver com uma série de nutrientes que vêm através de uns líquidos. Não sei se vocês conhecem o sistema, a hidroponia.

E **Sim, estive a ler um pouco sobre isso.**

MP Portanto, onde as raízes das plantas se estruturam e se agarram é fundamental para poderem, depois, receber os nutrientes necessários ao seu crescimento. Portanto são uns cubos, quase uma secção da terra, uma coisa muito geométrica. Mas é bonito aquilo, em termos de imagem. Cada um desses cubos tinha x feijões. E, naturalmente, cresceram e isso tudo foi transposto para a instalação. A instalação tinha uma série de... isto foi no Inverno, estava frio, eu lembro-me... coloquei projectores de luz, que, no fundo, davam a iluminação necessária para o feijão se manter vivo. Lembro-me que a água estava muito fria e tinha uns aquecimentos debaixo, para cortar o frio também da temperatura da água. Foi uma coisa muito tecnológica, mas na verdade aquilo era uma coisa muito feita em casa. E eu gosto desse lado. Este trabalho funcionou muito bem. Na inauguração comemos a sopa de feijão. O feijão aguentou, cresceu. As pessoas na inauguração comeram aquela sopa. Estava contente com aquilo. Depois houve uma segunda montagem, mas foi no Norte, e foi na altura comissariaram a exposição pelo Jürgen Bock e eu, nessa montagem, não estive. Foi na Maia, ou foi uma coisa assim. Não estive nessa montagem, não sei a razão. Não estive, mas acho que funcionou tudo muito bem, parece-me.

E **Mas tinhas feito um esquema?**

MP Sim, provavelmente. Já passaram muitos anos. Mas devo ter na altura explicado como é que funcionava tudo, e as pessoas também já conheciam o trabalho. Mas, na verdade, não há um livro de instruções da peça. E isso é uma coisa que eu, hoje em dia, cada vez mais sinto que deve existir. Algum dia estas coisas que eu tenho por aqui... trabalhos mais complicados... até eu já não me lembro.

E **Pois eram essas as nossas dúvidas. É que as informações que nos deram eram, basicamente, a descrição dos materiais que havia.**

MP Pois mas a montagem, o manuseamento.

E **É exactamente isso.**

MP Quando a peça volta a ser instalada, passa a ser uma nova peça. Tudo o que lá está são as peças originais da instalação, mas voltar a montá-la... até a própria natureza do feijão vai ser diferente, portanto há um lado de surpresa nesse trabalho.

E **Sim. Então, na Fundação de Oeiras foi a primeira vez que trabalhaste com cultura hidropónica?**

MP Sim.

E **Nunca tinhas trabalhado com este sistema numa outra obra?**

MP Não. Isso foi... por volta de 2000?

E Foi em 2000.

MP Em 2000... Pois, já foi há uns anos.

E E como é que surgiu a oportunidade de participar nessa exposição da Fundação de Oeiras? Foi um convite particular do Pedro Lapa?

MP Foi um convite do Pedro Lapa, na altura. Convidou uma série de gente. Artistas incríveis, gostei imenso. Pensei nesta peça, expliquei-lhe o que era, ele gostou da ideia e eu construí-a.

E Qual é que foi o desafio que ele lançou na altura?

MP Não sei, mas tinha a ver com esse assunto, com essas preocupações... para mim não era nada de complicado porque como, no meu trabalho, eu cruzo muitas áreas, não estou muito preocupado se as coisas vão descambar (risos) num assunto que já não é o assunto de origem, do começo. E o meu trabalho tem muito isso, tem muito essa coisa de andar a divagar à volta de algo.

E Então, por exemplo, no catálogo, Pedro Lapa, refere as ideias de activação da participação do público, da interactividade, até cita o Gilles Deleuze e Félix Guattari que dizem “os quatro fluxos principais que atormentam os representantes da economia mundial ou da própria axiomática são: o fluxo de matéria-energia, o fluxo de população, o fluxo alimentar e o fluxo urbano”. Não sei se, na altura, algumas destas ideias...

MP Sim, lembro-me da ideia de interacção, de uma relação física com o público, que era, para mim isso era mais do que uma razão para fazer o trabalho. A cultura hidropónica tem uma origem urbana.

E Sim.

MP Porque é uma coisa que começa, não sei, algures nos anos 70... finais de 60, princípios de 70.

E Acho que é 60 ainda, sim.

MP 60 ainda. Portanto esta possibilidade das pessoas viverem num apartamento e poderem ter uma sala onde têm os alimentos todos... Mas depois há outro lado, as pessoas nem estavam preocupadas se aquilo tinha montes de químicos e... (risos) Nem se pensava muito o que era, na altura, a agricultura biológica, não era propriamente assim a...

E Ainda não estava na ordem do dia.

MP Não estava na ordem do dia, não. Era mais uns líquidos laranjas e azuis e lilás (risos) que dessem *power* para aquela planta crescer e alimentar toda a casa. Mas não deixa de ser um sonho quase interplanetário. Uma pessoa consegue imaginar viver, com este tipo de história, numa estação orbital, ou num lugar qualquer... Ir para a lua, ir para Marte,... e lá, uma pessoa produzindo estes alimentos, podia ser auto-suficiente durante muito tempo. Mas nós sabemos que, hoje em dia, à distância, é muito cómico, não é? Muito *naïve*.

(...)

E Por que optou, neste caso, por cultivar feijoeiros?

MP E não outra coisa qualquer?

E Sim.

MP Eu acho que foi por uma questão do tipo, falei com este amigo que tinha as estufas, pensei em tomate,... mas o feijão era a coisa mais rápida. Acho que foi mesmo por aí. Acho que foi uma questão do género “Miguel, vai para o feijão, temos feijões daqui a 3 semanas”. Não foram 3 semanas foi, para aí, um mês e tal. O feijão cresce imenso. O feijão é assim, mas podia ter ido para outra história... mas o feijão também dava uma boa sopa (risos). Acho que foi por aí.

E E por falar na sopa. Só fez a sopa nesta primeira exposição?

MP Fiz.... A peça foi mostrada nessa altura,... foi na Maia, acho eu.

E Sim.

MP E já terá sido mais vezes?

E Foi. Quatro vezes. Depois também foi na Gulbenkian, em 2011...

MP Ah a Gulbenkian. Na Gulbenkian correu bem, mas não houve sopa para ninguém (risos).

E O CAM não serve sopa? (risos)

MP Não. Pois, podíamos ter feito. Podíamos ter feito ali uma sopa, mas eram tantas as peças, que passou.

E E nessa altura estiveste na montagem?

MP Estive. Estive e fiz parte da montagem. E houve algumas plantas que se aguentaram, outras nem tanto. Não sei exactamente se tem a ver com o ar condicionado... li algumas coisas...

E Já me disseram que o ar condicionado afecta as plantas, a propósito de outra peça que também tinha plantas. Cria fungos...

MP Sim, eu acho que...

E Já me disseram isso, na peça da Susanne Thémilitz, tinha umas couves... e também me disseram que o ar condicionado estragava as couves.

MP Acho que sim. Acho mesmo. Lembro-me de termos tido problemas. A peça foi montada 3 vezes?

E Quatro, depois também foi no Chiado, no Museu do Chiado.

MP Mas eu não estava cá.

E Foi em Oeiras...

MP Sim.

E Depois no Museu do Chiado, na Maia e depois na Gulbenkian.

MP Diferença e Conflito, século XX...

E Esta foi comissariada por Pedro Lapa, a Diferença e Conflito.

MP Pois foi, de certeza. Quatro vezes montada... Qualquer dia é outra vez. Que engraçado...

E Então nesta da *Diferença e Conflito* não esteve lá a montar?

MP Não me lembro, já foi há tantos anos... Eu já fiz tanta coisa. Eu devo ter estado. 2002... Começou dia 19 de Junho, que engraçado. (...) Giro olhar para as datas. Eu já não me lembrava de nada de 2001... 2000... Pois, estava frio aqui... Foi no Inverno... 2002 foi no Verão... A Bienal da Maia... e aqui foi em Abril.

E É engraçado, porque como disse que na primeira exposição tinha posto um aquecedor por causa da água estar muito fria...

MP Pois foi, e depois ficou assim.

E E depois há assim umas que são no Verão. Tinham aquecedor na mesma?

MP Se calhar desligaram o aquecimento (risos) senão ficavam... aquilo é mesmo quente.

E Ficava uma estufa ali (risos).

MP Sim, não dava. É engraçado. Pois foi uma coisa pensada para o frio... nunca tinha pensado nisto. E agora vejo que foi mostrado depois sempre no Verão. Portanto, provavelmente, devem ter desligado os aquecimentos.

E E o aquecedor que foi usado foi um a óleo, mas foi...

MP Havia a óleo e havia também de resistência debaixo da água... ali... esta foi a da Gulbenkian. Ah, está exactamente igual. Os esticadores por acaso estão diferentes... Aqui estão assim... que engraçado ver as diferenças. Na altura parece que está tudo igual, mas depois não está. A estrutura, essa está igual. O foco também. As da Gulbenkian cresceram bem, as plantas... mais do que no Hangar. Os tubos já devem ser novos, de certeza. As cadeiras são as mesmas.

E E em relação às cadeiras, por exemplo, neste caso usou 6 e aqui 8. Não tem assim nenhum número de cadeiras...

MP Pois foi... Aqui foi 8? 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7...8.

E Estão, estão aqui 4 e depois devem estar 4 do outro lado.

MP E aqui estão só 6? Se calhar tiraram para a fotografia, pois elas são 8. Porque aqui na Gulbenkian estavam 8. É giro ver... E existem da Maia, fotografias?

E Não, não encontrei... Pois um dos problemas é que nós não temos fotografias de todas as instalações. Aquilo que nos podia dar uma ideia do que se mantém e o que não se mantém, não existe.

MP Sim, sim... Mas é muito giro ver aqui... engraçado.

(...)

E E relativamente à terra, uma vez que se trata de um sistema de hidroponia, não leva terra?

MP Não.

E Então, mas no museu disseram que quando for para realizar uma montagem da obra que é preciso comprar terra.

MP Não, mas não é.

E É um engano, então?

MP É um engano, é. Chama-se àquilo... não é substrato, é...

E Ah, sim...

MP Estrutural... Não sei exactamente como é que aquilo é feito, mas são uns cubos dessa parte do côco e de uma série de outros...

E Lã de rocha, também, não é? Ou não?

MP Lã de rocha... há uns que são lã de rocha.

E Ah, mas não são...

MP Eu acho que isto já teve duas histórias, assim diferentes. Mas, originalmente, era côco. Aquilo vem dentro de uns plásticos, um plástico que mantém a humidade e abre-se um... aquilo tem um buraco onde se colocam as sementes.

E Mas é com a casca do côco, ou é só...?

MP É a casca do côco, só.

E Enroladinho?

MP Não, que aquilo é feito industrialmente, portanto ficam uns cubos.

E Ah, os côcos crescem em...

MP Não, eles arrancam depois compactam... no fundo são os restos do côco, são coisas naturais, não há químicos. Mas eu acho que a lã de rocha também dá, eu acho que... isso vende-se... casas de... ligadas a...

E Bricolage? Têm lâ de rocha, não sei é se é o mesmo... porque eu tenho ideia que isso até é um bocadinho tóxico.

MP Lã de vidro é completamente tóxico. Lã de rocha não sei se será assim tão tóxico. Mas o côco é a coisa que eu diria que seria a melhor... E o fio de metal... que há à venda no AKI, que engraçado. Quem é que escreveu isto? Fui eu?

E Não sabemos (risos). Pode ter sido alguém do museu.

MP Ah alguém do museu... Depois tem um termómetro para a água, exactamente.

E Mas a água deve-se encontrar a alguma temperatura em específico?

MP Desde que não seja... ali, naquele sítio onde estava, estava tão gelada...

E Que precisava do aquecimento...

MP Que precisava do aquecimento, porque estava muito frio. Por exemplo, nós tínhamos estes focos acesos para tentar criar ali uma... Ah e tínhamos aqui vários aquecimentos debaixo da mesa, exactamente. Portanto, no fundo, aqui, toda esta zona estava quentinha. Pelo menos não estava frio. Eu tive um *atelier* muito próximo deste armazém, e chegava a ter assim 3°C ou 4°C.

E O que é que é quentinha? É tipo 20°C ou assim?

MP Acho que não conseguíamos ter tanto. Uns 18, ou 17. Bom, mas esta peça no Brasil... isto ia ser fantástico.

E Nem precisava de aquecimento.

MP Não, não.

E Crescia a planta, os bichos...

MP Exacto. Sempre a comer feijão (risos). Uma *overdose* de feijão. Agora aqui “marca JOFIX, corda de roupa”, que engraçado, não me lembrava de nada disto. Pois as coisas têm que ficar escritas, porque depois uma pessoa esquece-se.

E Essa corda era aqui o que era usado para...

MP Ah era. Era uma corda que eu acho que era amarela, mas depois na Gulbenkian passou a ser branca.

E Mas é corda normal?

MP É aquela corda de estendal de roupa.

E De plástico?

MP É, forrada a plástico.

E Forrada a plástico ou mesmo aquela de plástico?

MP O interior...

E É que às vezes são de plástico mesmo, depois há aquelas que são...

MP E é cabo de aço, não é? Há umas que são de cabo de aço.

E E ainda há aquelas que têm a corda ou o cabo de aço e têm uma película de plástico à volta.

MP Neste caso era de *nylon* por dentro e era forrada de plástico.

E Mas lisinho?

MP Lisinho.

E E elas cresciam bem assim? Conseguiam subir?

MP Sim, sim.

E Pensei ter de ser uma corda mais rugosa.

MP O feijão agarra-se, é uma trepadeira. É muito engraçado. É muito giro, todos os dias crescia. Mas... aqui na Gulbenkian portou-se muito bem. Houve uma altura que se deu mal, mas no início...

E Quando eu o vi estava bonito, já não sei em que altura da exposição o vi, mas quando o vi estava muito verdinho.

MP Estava? Estava muito verde?

E E no início da exposição estava só em sementes?

MP Não, já estava a crescer. Não estava tão alto, mas estava a crescer.

E E tinhas deixado a crescer...

MP Não me lembro, não me lembro. Eu acho que trataram disso, eles. Trataram sim, foi a Gulbenkian que tratou disso. Os tipos do jardim.

E Sim.

MP Plantaram antes e a peça ficou muito porreira. É um trabalho que é muito específico, com plantas... Estou agora a lembrar-me, porque estive ontem na Gulbenkian e inaugurei lá uma peça, uma exposição e as pessoas que lá estão têm carinho por determinados trabalhos. Os tipos da jardinagem, claro... eles sentem... e é verdade, se não fossem eles eu não teria feito mais nada senão andar a tratar desta peça, não dá. E outros que lá estavam, outras pessoas que lá estavam lembram-se, porque havia uma peça que precisavam de todos os dias ir lá, puxar um cabo... Depois são coisas, às vezes, um bocado... não são muito técnicas, mas é preciso estar atento às coisas. E todos eles se lembravam.

E Na altura, uma pessoa a montar a peça de um artista acaba por incorporar...

MP Sim, claro.

E E em relação aos feijoeiros, tinha um número específico de feijoeiros para expor, ou não?

MP Ah... não. Eu acho que era, em função do espaço que nós tínhamos para a colocação dessas estruturas, para as sementes. Mas não sei quantos eram. Quero dizer, dá para imaginar. Contando... aliás, dá para contar através destas...

E Nós estávamos a reparar que esse tem muitos feijoeiros grandes de um lado...

MP E não só. Aqui este, por exemplo, tem aqui um eixo central. Do eixo, que deve ser por onde passa o líquido, saem várias pequenas artérias, não é? E aqui não. Aqui funciona quase como por continuidade. Porque não há aqui nada que esteja a fazer esta linha, como aqui. Este parece ser um tubo mais grosso e depois saem dali vários tubos mais fininhos. Engraçado.

E Daí se calhar também esta inclinação, não?

MP Pois. Esta inclinação... não. A inclinação é por outra razão, é porque o excesso de líquido é reciclado, entra dentro deste tubo aqui e volta a entrar lá para dentro. Isto tem uma bomba, isto tem aqui uma bomba de água. Eu tinha que ver todas as peças. Isto ainda acaba por ser um bocado mais complexo do que eu pensava. Que giro. Gostava de ter uma peça destas em casa (risos)... Estava a imaginar o terraço e já estou a pensar, e se calhar vou fazer uma pequena instalação em casa.

E Isso dava jeito para fazer um manual de instruções para ajudar aqui (risos).

MP Sim, sim.

E E estes feijoeiros provieram de algum local em específico? Ou era algum tipo de feijoeiro em particular?

MP Eu acho que isto foi... a primeira vez foi este meu amigo que me deu o feijão para semear. Da segunda vez foi a Gulbenkian, não sei exactamente... devem ser diferentes de certeza. Todo o feijão é diferente.

E Não pediu nenhum em...

MP Nenhum específico.

E Porque às vezes pedem.

MP Por acaso, se agora voltasse a pôr esta peça em funcionamento, acho que fazia aqui um sistema biológico. Fazer a sopa, mas assim... que tivéssemos a certeza que estávamos a comer uma coisa como deve de ser. Há muitas coisas que são feitas e são construídas, mas eu nunca pensei daqui a 10 ou 15 ou 20 anos que houvesse assim um... não era consciente na minha cabeça o depois.

E Exacto. Isso é comum (risos). Os artistas normalmente só a partir de uma certa idade é que começam a pensar realmente...

MP Pois. É, eu sinto isso. Eu tenho peças com coisas electrónicas e depois já não há os componentes ou já não existem, deixam de ser fabricados.

(...)

E Se nós não percebêssemos nada de cultura hidropónica e quisesse explicar-nos este sistema, o seu funcionamento, como explicaria?

MP Como é que eu explicaria para alguém que não soubesse nada?

E Como é que funciona? E o que é que estão aí a fazer esses componentes?

MP Começaria por explicar que existe uma bancada onde são colocados vários... com a tecnologia que é da hidroponia, não é? Portanto, uma sequência de cubos que têm essa estrutura de côco, ou seja o que for.

E Esta coisinha aqui...

MP Esse é um tabuleiro, mas é um tabuleiro com a profundidade desses cubos. E é forrado com um plástico para quê? Para todo o líquido, em excesso, ser recuperado. Porque, como não há terra, os líquidos nunca ganham lamas nem nada. Portanto essa água é recuperada e por isso é que ela depois volta a entrar no circuito cá para cima. Portanto, ela sai por aqui e volta a entrar por aqui. É isso... há dois... Ela sai cá em baixo e entra cá em cima. E... o que é que eu podia explicar mais? Que é uma bancada com essa estrutura hidropónica com um depósito de um líquido que alimenta esta vegetação.

E E este líquido é o quê?

MP Eu não sei os componentes do líquido. Na altura tive os produtos, mas são os minerais que as plantas precisam. Como não existe terra, todos os nutrientes têm que vir... é quase como um soro. Como as pessoas que são operadas e têm um problema, não se alimentam. E no fundo elas vivem, de uma forma quase hospitalar. (risos) Sim, pensando bem... E esse líquido existe num sistema fechado. Um circuito fechado para esse líquido que alimenta todas estas plantas e, o excesso desse circuito é reposto nesse depósito que está sempre em funcionamento. Existem cadeiras que funcionaram, no fundo, uma vez, para as pessoas poderem almoçar... comer a sopa, naquele caso foi só uma sopa, e terem, mesmo à frente do prato, toda uma verdade. Quando eu fiz isto foi um bocado para confrontar esse lado, da tecnologia e da artificialidade com o facto de nós comermos coisas que não sabemos de onde vêm. Nós temos tomate todo o ano, mas a maior parte do tomate vem de estufas, vem disto, são coisas deste tipo.

E E a luz?

MP A luz é fundamental aqui. Estes dois focos de luz, no fundo, são imprescindíveis.

E **Estes laterais?**

MP Existem 2 laterais e existem mais estas de halogéneo que são, digamos, talvez se aproximem mais com a luz do sol.

E **Estas então são fluorescentes?**

MP São fluorescentes. São potentes, mas são fluorescentes. Eu não sei se a luz fluorescente tem essa capacidade.

E **De fazer as plantas crescer?**

MP Talvez não... Eu na altura quis dar mais luz possível sem queimá-las e, lateralmente, se eu colocasse luz, focos de halogéneo queimava estas plantas. Estas ainda mantêm uma altura, e o calor vai para cima... As plantas são muito sensíveis à temperatura.

E **Hoje em dia pensaria noutro tipo de soluções para a iluminação? Por exemplo, estou a lembrar-me das LED...**

MP Talvez não. Acho que não, acho que as LED não têm assim tanta força...

E **Sim têm. Não emitem calor, mas...**

MP Sim, sim. Eu já usei LED em algumas coisas... tenho ali uma peça com LED também. Mas o LED é muito branco, quer dizer, por acaso há LED...

E **Agora já há noutras cores.**

MP Incrível.

E **E a intensidade das lâmpadas... lembras-te?**

MP Lembro-me... 500W, eram 500W.

E **As fluorescentes?**

MP As de cima. E as de baixo... são 35, acho eu. Eu estou a dizer isto porque... se elas são duplas são 70W, as fluorescentes. Mas eu não me lembro como é que isto era. Eu acho que são duplas. São 70 cada uma. E são 500W cá em cima de cada uma, portanto são 1000W. Mas onde isto gasta imensa energia é nos aquecimentos. São resistências...

E **Os aquecimentos são só quando está mais frio, ou há uma temperatura que se devesse manter sempre?**

MP Quando está mais frio. Eu acho que aqui na Gulbenkian nós nem ligámos nada.

E **Ok. E no caso de as plantas morrerem, deve-se trocar por outras novas ou permanecem?**

MP Sim, sim. Elas também não morrem... eu acho que não aconteceram aqui surpresas, mas quando acontece, quando há alguma planta que morre ela é substituída. Convém...

E **Com semente para voltar a crescer ou já...?**

MP Sim, eu acho que convém para esta instalação ter algumas plantas que estão a ser mantidas... tipo, suplentes de futebol... (risos) Sim, porque há sempre uma ou outra que pode não aguentar.

E **Tens alguma preferência pelo tamanho das plantas? Quando começa a exposição com que tamanho é que elas devem estar?**

MP Eu diria 1/3... 30 ou 40% talvez, da altura. Portanto, a esta altura, sensivelmente...

E **Ok.**

MP Para aí assim. A exposição depois muda, não é? Aqui na Gulbenkian elas não estavam tão altas, quando começaram estavam, para aí, aqui. Depois é que continuam.

E **Sim.**

MP Tu viste quando estava assim?

E **Vi... eu acho que estavam muito semelhantes a isso. Mas é engraçado que a minha ideia não tem nada a ver com isso. Uma pessoa quando vê aqui tem este verde todo atrás e eu lembro-me bem de ver as plantas.**

MP Sim, por causa da altura. Porque isto é grande.

E **Sim, mas eu lembro-me de estar em baixo e ver o verde das plantas e aí parece que só se vê aqui algumas plantinhas.**

MP Sim, parece uma miniatura. Nas fotografias é muito complicado dar escala. Quer dizer, se esta fotografia tivesse alguém aqui a passar.

E **Sim, pois é. Já fazia diferença.**

MP Ou alguém sentado...

E **Mas mesmo assim a perspectiva... Quem está ali a olhar...**

MP Sim, sim.

E **É sempre diferente de estar lá e de ver numa fotografia.**

MP Numa fotografia fica um postal. Isto podia ser um postal.

E **Pois é... Depois aqui, referem uma série de materiais, do género, um funil, um regador também... tinham alguma função?**

MP Tinha. Têm a ver com este depósito. Agora estou a olhar e estou a ver este depósito... Aqui há um aquecimento... e há aqui um depósito, que é este depósito, não é? E este depósito é o tal que

recebe o excesso do líquido que vem para as plantas. E aqui é que tem a bomba que puxa o líquido lá para cima.

E Ah, pois, havia qualquer coisa que me estava a fazer confusão... agora, assim já faz mais sentido.

MP Este depósito aqui... 16 tubinhos de sistema de rega. Portanto se calhar são 16...

E 16 plantas.

MP Portanto, de uma próxima vez que montar isto, era porreiro fazer um livrinho de instruções.

E É um bocadinho o que nós estamos a tentar. Mas, claro, precisamos muito de ajuda, porque até agora não tínhamos informação nenhuma.

MP Sim. Mas é importante, não é? O que é que diz aqui? Uma bomba de água... caramba, tanta coisa... um saco de parafusos... termómetro de água... Sim, isto é um depósito o que está aqui, que faz esta história. Que giro. Agora estava a andar para trás no tempo e estava-me a lembrar quando montei isto. A primeira vez não foi fácil, para acertar... com a gravidade e com a quantidade de líquido e tudo isto. Mas eu agora acho que fazia isto muito rápido, a montagem disto.

E Ai era?

MP Sim, preparando as plantas e tudo isso, acho que é uma peça que se monta talvez em 2 dias.

E Quanto tempo é que achas que é necessário, antes da montagem da peça, para preparar tudo? Estou a referir-me mais aos feijoeiros.

MP Talvez 3 semanas.

E Para os pôr a crescer...

MP Sim. Pois, convém algum tempo. 3 semanas e depois 2 dias de montagem, de forma a que a peça fique montada, talvez, uns 4 ou 5 dias antes da inauguração.

E Para crescerem mais um bocadinho ou para estabilizar tudo?

MP Para crescerem mais um bocadinho, para estabilizar tudo, sim. Não é uma peça para montar na véspera.

E Pois.

MP Não, não. Depois aquilo tem uma afinação, os líquidos e a quantidade da água...

E E estes equipamentos, houve algum critério na escolha de algum deles? Um critério visual...

MP Sim. Lembro-me que isto podia ser verde ou azul. Eu escolhi o verde porque achei que era porreiro, o verde com o verde... Mas acho que teve um lado mais funcional do que propriamente...

E Estético.

MP As cadeiras... gostei. Encontrei estas cadeiras e achei que não tinham nada a ver e tinham tudo a ver. Tinham um lado forte, assim pesadas. A estrutura handy é uma coisa que eu uso muito no meu trabalho, portanto, os parafusinhos e as estruturas, fazem parte da minha forma de trabalhar.

E E foram estes materiais que foram sempre usados nas várias exposições?

MP Sim, sim.

E E já algum deles sofreu alguma intervenção de restauro?

MP Acho que não... a única coisa que eu vejo aqui diferente é aquilo que há bocado falávamos que é este tubo, há uma zona central de irrigação e aqui...

E Vai directamente às plantas.

MP É, não sei porquê. Mas eu acho que é assim que deve ser.

E Como foi na primeira?

MP Como foi na primeira. E parece-me mais fácil, porque eu imagino que, se aqui estão as plantas, não é?

E São dois?

MP Eu acho que eram dois, cada um tem dois, acho eu. Eu acho que sim. Não tenho a certeza. Talvez não, talvez seja só um. Não há mais fotografias?

E Só há uma pequenina, que é esta.

MP Ah, esta é ótima. Cada um tem um.

E Então, este tubinho preto está, de alguma forma, ligado a este...

MP Não. De cada um sai só um tubo. E faz estas ligações. Até temos aqui o nome da marca... "Cultilène"? Deve existir isto... "Cultilène". E este aqui era côco, este era côco. É engraçado ver isto agora, com estes elementos e ao estarmos a falar, agora é mais fácil montar a peça. (...) Mas... pois eu acho que, mais tarde ou mais cedo, esta peça vai ser de ser montada.

E Pois... tem de ser.

MP É uma questão de tempo.

E Tanto o hangar K7 como o CAM são sítios amplos, claros... Como encara a relação da obra com o espaço em que está? Deve ter alguma característica em específico?

MP Não, porque nós temos a iluminação artificial. Esta peça pode ser montada numa zona até bastante obscura.

E E não é uma coisa que te faça diferença, a forma como o espaço influencia essa peça, em particular? É que só temos estas imagens com muito branco atrás, não é? Se fosse um espaço de tijolo?

MP Também funcionava bem.

E Se calhar até se destacava mais.

MP Sim.

E Mas não pensaste muito nessa questão, não te incomoda?

MP Não. Porque ela foi pensada aqui para o K7. O K7 é muito betão, é uma coisa muito industrial. Mas, na verdade, ela pode estar em qualquer lugar. Eu gosto mais de vê-la aqui, no K7, do que aqui na Gulbenkian.

E Porquê?

MP Porque na Gulbenkian já é uma coisa... Bem, primeiro temos esta vegetação toda lá atrás, o que tem a sua piada... por um lado deixa a peça mais neutra, mais camuflada.

E Mas eu acho que essa fotografia engana um bocadinho, era o que eu estava a dizer, essa relação muito directa com a janela. Não tive essa sensação quando a vi. Porque está assim muito de frente com a janela atrás.

MP Isto eu acho que é muito a visão do fotógrafo. E ele queria mesmo era, se calhar, apanhar...

E A peça toda... Enquanto as pessoas normalmente se aproximam e acabam por não ter essa ideia, de ver uma janela atrás.

MP Sim, tu quando vês uma exposição, vês uma peça, comesças a ver pormenores... Mas gosto muito deste lado do cimento e da peça, este contexto assim industrial, gosto muito.

E E em termos do espaço, tens uma ideia do espaço que a peça ocupa? Em termos de m²?

MP Ah, sim. O comprimento é grande... isto eu acho que tem, para aí, quase 3m. Isto deve ter... 1m... 4m,5... 6m, talvez, tudo...

E E as dimensões são variáveis ou é mais ou menos isso?

MP Sim, não interessa que... este objecto convém ter autonomia. Este aqui, com este anexo. Mas... não é suposto as pessoas passarem aqui pelo meio, aliás, porque isto está aqui com estes tubos... Mas, eu acho que sim, perto dos 3m aqui... 1,20m, portanto 4,20m aqui... mais um espaço assim...

E E de altura?

MP A altura é grande... a altura... aqui por trás também... talvez 3m. Porque isto é grande, este depósito. Aquilo era assim uma coisa, para aí, desta altura.

E Pois, se é... Eu estava a pensar nos 2m, mas estava a olhar para a bancada e a pensar se isto tivesse 70cm de altura...

MP Ah pois, se isto tiver 70...

E Achas que é mais alta?

MP 70... 80... Não, isto tem mais de 2,5m. Eu acho que sim, eu acho que isto é uma coisa grande... Este tecto deve ter o quê? 2,60 ou 70, talvez... Eu acho que é um bocadinho mais alto que isto... Eu acho que ia para os 3m, sim.

E À volta dos 3.

MP É, 2,80... 3m.

E E em relação ao envelhecimento dos materiais?

MP Eu lembro-me de ver alguma ferrugem aqui e ali, acho eu.

E Mas tem algum problema? Por exemplo, imagine, o que for de plástico começa a amarelecer, começa a ficar com um ar envelhecido. Tem algum problema?

MP Não, não tenho problemas nenhuns. Desde que esses materiais ainda estejam...

E Funcionais?

MP Funcionais. Por mim está tudo bem.

E Portanto em termos de ficarem assim, não incomoda?

MP Não...

E Mas quando deixarem de ser funcionais podem ser substituídos por outros?

MP Que sejam semelhantes, o mais possível.

E Ok. E, por exemplo, imaginando que o aquecedor se estraga e depois substituímos por outro. É importante que seja parecido? Daqui a uns anos talvez já não se encontre um idêntico... Ou é uma coisa irrelevante?

MP Pois. Estes aquecedores, eu não sei se eles ainda existem. Provavelmente não. Eles têm a resistência, mas são uma coisa assim pouco ecológica. Como as lâmpadas de filamentos e as lâmpadas de baixo consumo. Mas era importante. Aquilo é engraçado, quando está aceso vê-se aquele... incandescente, a incandescência. Mas depois fica tudo assim... de repente já não é o mesmo trabalho, já é outra história. Porque isto também foi pensado na altura, agora já há, se calhar já não faz tanto...

E Voltando atrás, tinhas dito que na exposição da Maia, na do Norte, não tinhas estado lá, certo? Então quem é que montou a obra?

MP Não sei... Na altura foi o *Jürgen* Bock que foi o comissário da exposição, e havia uma produtora... eu acho que eles, com base na peça que foi montada... foi uma coisa recente, pelos vistos com 2 anos de diferença... portanto 2 anos antes ela tinha sido montada no K7, portanto isso foi registado, não sei, alguém viu... ou as imagens que existiam... devem existir mais imagens que essas, não é?

E Se calhar tu tens, não? O museu não tem... Na internet também andei à procura... mas se calhar na altura havia mais fotografias. Não te lembras de ter dado mais indicações?

MP Quem deve ter imagens desta peça é o Paulo Mendes. Ele fez sempre o registo de tudo... ele tem tudo. Tem muitas imagens. Desde sempre. Eu não tenho. Mas o Paulo Mendes tem, ele sempre fotografou tudo, registou tudo.

E Mas das tuas obras em particular?

MP Também muitas minhas obras, sim. Ele tem muita coisa. Ele tem uma base de dados em relação a montagens, exposições,... desde os anos 90 até hoje. Deve ser a melhor.

E Ok. E com estas mudanças todas, que se vão vendo nas obras, não é que tenha havido muitas, mas houve algumas, considera que esta obra já está terminada?

MP Não sei, eu acho que ela vai nascer novamente quando for montada. Na próxima vez ela vai...

E Renascer.

MP Agora está em pacote. Portanto deve estar tudo dentro de caixas. Mas quando ela voltar a ser montada ela volta a ser o que era, não tenho dúvidas. Eu gostava de a montar. Gostava de montar isto. Para voltar a por isto tudo outra vez como deve de ser. Agora estou a ver, isto são uns cubos que estão em cima de uma espuma. Isto é uma espuma e isto aqui é o côco. Portanto isto mantém a humidade e o côco... portanto, isto tem de drenar, não é? Portanto o côco recebe a água e a água...

E O excesso.

MP O excesso, exactamente, passa para aqui.

E E este material tens alguma ideia do que é que era? O tal "Cultilène"?

MP Era, lembro-me que era... sim, era o tal "Cultilène".

E Mas parece ser até a mesma marca. Porque estou a ver aqui um logotipo em cima que parece este.

MP Se calhar isto compra-se juntamente. Isto é, parece um algodão, lembro-me que isto parecia um algodão, e isto é uma coisa mais... é mais aquela casca do côco, vá. Que engraçado.

E E as raízes depois vêm até aqui, ou ficam ali?

MP Ficam ali.

E Ficam aqui?

MP Ficam aqui dentro.

E Que interessante. Então isto deve ter um tamanho muito maior do que estou a pensar. Mas isto é separado disto, certo? Não está ligado, é tipo...

MP Está só em cima.

E Pois. E isto não tem nenhum invólucro à volta?

MP É um plástico...

E Se calhar em baixo não tem nada... deve estar assim com...

MP Se calhar em baixo não tem nada... se calhar as raízes também vão para lá. Mas é mais difícil...

E Não, eu estava a pensar para a humidade passar, não deve ter nenhum plástico pelo meio.

MP Mas a humidade vem daqui, não é? Ela começa... pinga aqui.

E Ah, sim, pois é. Faz sentido.

MP E depois vem por aqui abaixo.

E Então, moral da história. Este bocadinho aqui não tem a ver com a maneira de como o sistema funcionava.

MP Não. Só para manter.

E Só para as plantas crescerem. Sim, mas como o Miguel há bocado pensava que por ali passava o líquido...

E Não, mas isso é esta preta.

MP Pois.

E Mas, inicialmente, não estavas a pensar que era aqui?

MP Não. Aqui está a rede.

E Então eu percebi tudo mal (risos).

MP Este cabo está aqui, ele cria uma tensão, não é? Para depois estes verticais poderem ser esticados.

E Sim. Então percebi mal... Então qual é que era a diferença que tu estavas a pensar que havia entre este sistema e este?

MP Afinal nenhuma.

E **Ah, mas inicialmente estavas a pensar... (risos) Ah, então não foi assim tão mal, ok.**

MP Afinal nenhuma, afinal elas foram montadas de forma muito idêntica. Mas este cabo aqui é importante para depois manter esta verticalidade, esta tensão.

E **Então, mas este aqui não tendo... deve ter mais em baixo, não é?**

MP Pois, não me lembro como é...

E **É que também pode estar lá e estar tapado com as plantas, como elas aqui estão muito mais viçosas... Aqui vê-se muito, não é? Aqui pode estar por aqui e não se ver na fotografia, é possível.**

MP Ah estás a falar deste cabo aqui?

E **Sim, deste.**

MP Pode ser este... vê-se aqui um cabo amarelo... podem ser os nós... é natural que tenha isso...

E **Também há esta diferença aqui, é que este parece que é um bocadinho diferente deste. Tem os plásticos com a marca e tudo. Lembras-te de ter sido criada alguma estrutura extra para aqui? Ou isto é simplesmente aquilo sem o plástico à volta?**

MP É aquilo sem o plástico. O plástico está aqui, ele dobra aqui para cima.

E **Ah, só não tem é a marca, se calhar.**

MP É. Está lá metida dentro.

E **O CAM não o quis patrocinar. (risos) Isto é um termómetro aqui, não é? Isto é um termómetro?**

MP Isso é um termómetro e havia também, aqui algures... medem a humidade e o pH. Portanto é termómetro, pH e temperatura da água.

E **E lembras-te de quais são os valores supostos?**

MP Era neutro... pH próximo do 7...

E **E a humidade?**

MP E a humidade... a humidade não me lembro.

E **E a temperatura?**

MP Também não (risos). Também não, mas eu diria que a humidade... aquilo tem que estar húmido. Portanto, talvez 80%... 70 ou 80%, por aí.

E **Se calhar um bocadinho mais, não sei.**

MP Um bocadinho mais, talvez.

E **E a temperatura?**

MP Lembro-me que aquilo era mais para controlo. Há aqui um dispositivo que dá para aumentar o caudal. Aquilo é um "pinga pinga". Sai uma gota aqui outra ali. E isto chega.

E **É aquele sistema de rega gota-a-gota, não é?**

MP Gota-a-gota, sim.

E **Mas é controlado manualmente?**

MP É, através desta saída da água.

E **Portanto tinha de ser uma pessoa a reparar que aqueles valores não estavam bem e aí ir ajustar?**

MP Sim, pois. Por isso é que os tais 4 ou 5 dias antes da exposição são bons para ver quando é que aquilo está a ter...

E **Depois fica sempre constante ao longo do resto da exposição?**

MP Sim, vai-se vendo. Sim, tipo de 3 em 3 dias se as plantas têm água a mais ou se está a faltar água...

E **Bom, e nós aqui desta peça, já está.**

MP Sim?

E **Sim, já está tudo.**

6.2 Anexo II – Entrevista editada, focada na obra *Exposição de Ocasão*.

Entrevista de Cristina Oliveira e Luísa Fernandes (Entrevistadores – E) a Miguel Palma (MP), realizada a 02 de Julho de 2014, no atelier do artista, em Lisboa.
Entrevista registada em áudio.

Os assuntos discutidos nesta entrevista centraram-se na obra *Exposição de Ocasão*.

Miguel Palma Essa é a tal da ocasião, uau...

Entrevistadores Sim, exposição de ocasião. Portanto, esta obra foi exposta na “Exposição de Ocasão”, em 2000.

MP Sim.

E E fazia parte do programa “Interferências”. Recordas-te como é que surgiu a oportunidade para integrar este programa?

MP Sim. O Pedro Lapa um dia ligou-me e explicou-me que havia uma exposição, de uma artista, que fez confusão com as datas e havia um buraco no programa do museu. E pensou que eu pudesse preencher esse espaço.

E Por isso é que se chama “Exposição de Ocasão”?

MP Sim.

E A sério?

MP É uma das razões. (risos)

E Mas isso é o nome da exposição ou da... ?

MP Do meu trabalho.

E Porque eu vi várias vezes... Em alguns sítios via a obra referida como “Exposição de Ocasão” e noutros via como “Mil Contos de Publicidade”. E então fiquei a pensar... será que tem os dois nomes?

MP Pois. Há trabalhos meus que têm vários nomes. Pois, é verdade. Como é que ele está aí mesmo?

E Como eu vejo mais vezes é “Mil Contos de Publicidade”.

MP Ai é?

E Mas no site e em algumas...

MP É “Exposição de Ocasão”.

E Então o nome da obra é mesmo “Exposição de Ocasão”?

MP Boa pergunta...

E Na ficha do MNAC está como “Mil Contos de Publicidade”.

MP (risos) Já fiz tantos trabalhos... (...) Ocasão, fez a exposição... foi este convite. Tinha muito pouco tempo. Cerca de um mês para preparar uma exposição. Não conseguia pensar assim, de repente, numa coisa que se fizesse tão rápido... Desliguei o telefone e comecei a imaginar uma história... assim uma espécie de campanha publicitária, de venda... E surgiu esta história, apresentei-a e ele gostou muito da ideia. E pus os tais mil contos. Tinha mil contos de produção, que podia ter feito outra coisa qualquer. Mas usei como publicidade, para pôr nos jornais como se estivesse a vender qualquer coisa...

E Mas aplicaste mesmo mil contos?

MP É, eu tinha mil contos e foram mil contos.

E Mas os anúncios eram do quê?

MP Eram anúncios de... imagina que compravas um jornal qualquer... o Expresso. E lá tinhas a parte das artes... eu fazia páginas de publicidade do meu trabalho, fora do circuito das artes, assim mais levadas a sério. E tentava vender o meu trabalho. Algumas pessoas ligaram e eu gravava as conversas. Explicava que estava a vender isto e aquilo,...

E Mas mesmo peças tuas?

MP Sim, só vendia trabalhos meus.

E Mas o anúncio estava na secção de classificados ou estava...

MP Era... olha no *Jornal de Ocasão*. Por isso é que eu estava a pensar que a exposição se chamava “Ocasão”. Porque eu dei o nome, não só porque foi uma ocasião que aconteceu, como o *Jornal de Ocasão*, que era o jornal que eu gostava muito de ver nos meus tempos livres, tipo *Páginas Amarelas*. E chamei-lhe “Exposição de Ocasão”.

E Mas tiveste algum critério a seleccionar os jornais em que mandaste os anúncios?

MP Foi assim uma coisa muito... entre o *Correio da Manhã* e o *Expresso* da altura, que era assim um jornal respeitado. Havia vários outros jornais, muitos jornais. Não sei quantos jornais fiz, mas fiz vários.

E E outra coisa, eu li em alguns sítios que falavam só em jornais, mas outros falavam em jornais e revistas. Era só jornais ou havia também...

MP Revistas não me lembro. Eu acho que foi só jornais.

E Eu fiquei com a ideia, mesmo pela fotografia, parece que são só jornais, mas como tinha...

MP Eu acho que foram só jornais. Foram jornais italianos, espanhóis, franceses.

E Um alemão também.

MP Um alemão.

E E disseste que as obras todas que foram postas à venda, entre aspas, eram todas tuas.

MP Eram.

E Tiveste algum critério...

MP Na escolha?

E Sim, para pôr lá.

MP Não, não.

E Foi aleatório?

MP Sim. Um aleatório... mais ou menos aleatório. Havia coisas que eu achava que podiam ter mais impacto, assim num jornal. Como estar a vender, por exemplo, alface numa banheira. Achei que era porreiro. (risos)

E Mas estava explicado no anúncio o que é que estavas a vender? Ou quando as pessoas te ligavam é que dizias?

MP As pessoas perguntavam... Havia umas pessoas que nem sequer respondiam a... Tipo essa história da banheira e da alface, nunca tive nenhum contacto. Mas, tentei vender um carro. O carro que era peça de arte e as pessoas perguntavam o preço, queriam saber assim pormenores. Mas era uma coisa assim um bocado surreal. Eu não me ria, obviamente, nem nada, mas... ficava assim um bocado "ah sim, sim". Falávamos assim um bocado por alto dessa vontade.

E Mas apareceu alguém mesmo interessado?

MP Não. Nunca.

E Era só mesmo curiosidade?

MP Era.

E E desta obra nós só tomámos conhecimento desta exposição. Teve mais alguma vez exposta?

MP Não, infelizmente. É um trabalho que eu gosto mas, não sei porquê, nunca estive. É pena.

E Muitas instalações são assim. Pode ser que daqui a 10 anos... mas, por exemplo, o Alberto Carneiro, houve uma obra que ele doou ao CAM. Foi exposta uma vez em 75 e depois em 2009. É uma diferença...

MP De 75 a 2009?

E 75 e 2009. Ele diz que gosta sempre de rever essas obras porque é como se fossem... já podia ter netos delas. (risos) E em relação à exposição da obra, que não existe, praticamente, informação nenhuma, só temos estas imagens.

MP Eu sei que estão bem preservados, está no museu, estão guardadas... esses jornais. Mas não sei muito mais.

E Mas, por exemplo, a ordem dos jornais, teve alguma ordem específica?

MP Não. Foi uma coisa completamente...

E Aleatória.

MP De composição e aleatória, sim. Mais de composição do que aleatória, diga-se de passagem.

E Então, há algum critério, não é? Pena que não se veja bem nas fotografias... não tens fotografias nenhuma desta obra?

MP Eu acho que existe qualquer coisa... não me estou agora a lembrar.

E Isso é que enriquecia. A documentação que há no museu é muito...

MP Fraca?

E Escassa, sim. Se a pessoa, por exemplo, quiser ordenar os jornais como tu puseste, não consegue, não consegue perceber pela fotografia.

MP Claro.

E Mesmo a distância entre os jornais, tinha que ter assim...

MP Não. Foi mais ou menos um bocado a "olhómetro", completamente. Não houve grande preocupação.

E Era ocupar a mesa toda, assim mais ou menos...

MP É um bocado isso.

E De forma... distância igual uns entre os outros.

MP Sim, sim. Dividir o mal pelas aldeias. (risos)

E E em relação aqui à mesa, portanto ela aparenta ser assim clara, bege, com estes cavaletes em madeira. Houve algum critério na escolha da mesa?

MP Eu acho que foi a solução mais barata. A chapa é MDF... mas foi por ser mais barato.

E **E as dimensões, mais ou menos?**

MP Pois... posso dar um palpite. (risos) Olha o cavalete, são cavaletes com 1m, portanto... 1,20m... 1,25m. A chapa... deve ter 1,25m por 4,70m... para aí.

E **Ainda é grande, a mesa.**

MP Não, 3,70m. 1,25 mais 1,25... Caramba. Eu estou a pensar nesta sala... era capaz de ter... um bocado mais pequeno que esta sala... não muito mais.

E **Bem, então esses jornais eram gigantescos.**

MP Um jornal é grande, um jornal aberto é assim uma coisa...

E **Sim, mas...**

MP Um, dois... pois, não sei. Precisávamos de ter as medidas, não precisávamos? Não é? Precisávamos de ter a medida?

E **Pois. (risos) Tens que propor ao MNAC que reinstalem as obras. Mas eles lá nas reservas têm só os jornais ou têm também... Na altura o que é que ficou no museu? Têm lá as cassetes...**

MP As cassetes e um pequeno leitor.

E **E os jornais?**

MP E os jornais.

E **A mesa então não está?**

MP Não.

E **Ah não?**

MP Não, não. A mesa existiu para a exposição e existirá. Mas é um trabalho que pode ser alterado, não é? Pode-se arranjar uma outra mesa.

E **Ah então a mesa não é importante que seja...**

MP Não.

E **Que seja esteticamente assim.**

MP Eu gosto do cavalete, gosto da ideia do cavalete. Quase como um lugar de trabalho.

E **E a parte de cima também convém que seja assim mais neutra?**

MP Sim.

E **Que não se destaque... o importante ali são os jornais...**

MP Sim, é isso.

E **Mas era uma placa de MDF, só o MDF, ou tinha ali uma cobertura em cima mais plástica? Porque é diferente. O MDF é baço, não é?**

MP Eu acho que é só MDF. Mas isto parece muito claro, não é?

E **Parece um bocadinho claro, mas pode ser da fotografia.**

MP Pois pode. Mas pode ser é um revestimento qualquer que isto tenha tido. Já não me lembro. Que chatice.

E **Mas tu ficaste com essa mesa?**

MP Não.

E **Não, então ficou no museu?**

MP Sim.

E **Então se calhar deve estar com as outras partes da peça.**

MP Pois, não sei.

E **Ou essa era uma coisa que eles tinham para lá?**

MP Pois, não sei... Eu acho que eles deviam ter, e eu adaptei.

E **Não te lembras de a ter comprado?**

MP Não, não a comprei, que me lembre. Mas... pois é... vamos embora, mais coisas.

E **Em relação à gravação, que não ouvimos nada.**

MP Ah a gravação. Eu ouvi a gravação na altura.

E **Mas como é que era a qualidade do som? Como é que aquilo foi gravado?**

MP Foi gravado por telefone.

E **Com um gravador?**

MP Sim.

E **Tinha algum microfone ou assim?**

MP Eu acho que sim. Na altura arranjámos um microfone.

E **E gravavas com um...**

MP Sim, eu acho que era um microfone. E estava ligado a um leitor... era assim uma história qualquer. Ouvia-se perfeitamente, percebia-se. Mas tinha assim uma...

E **Gravado em cassete?**

MP Sim, sim. Acho que foi cassete.

E **Então e por que motivo optaste pelas cassetes?**

MP Não sei, era o que existia no museu. De repente era preciso gravar as conversas... as pessoas telefonavam e eu estava ali numa secretária. Na parte onde as pessoas trabalham, no museu.

E Então tu fizeste esta obra mesmo no museu?

MP Sim, não havia tempo.

E Ah, engraçado. Então qual é que foi a distância entre pores os anúncios e terminares as gravações?

MP Uma semana... 10 dias...

E E tu ficavas lá a atender... mas tinhas um horário de expediente? (risos)

MP Ia atendendo. Quando estava no museu... Às vezes fazia uma coisa, às vezes atendia o telefone "Olhe agora não estou em casa, mas estou daqui a não sei quê. Telefone-me para o fixo". Chegava lá ao museu e gravava-se.

E Ah ok. Então tinha o telefone do museu, o número de telefone de lá.

MP Sim.

E E depois aqui, para transmitir o som... aquilo há-de ter um leitor de cassetes.

MP Sim.

E Mas também tem colunas?

MP Eu acho que as colunas eram do museu. Havia uma ligação qualquer, porque eu lembro-me de se ouvir com... não era um radiozinho, ouvia-se...

E E lembras-te como é que estavam dispostas?

MP Era nos cantos da sala.

E Uma em cada canto?

MP Sim. Tenho ideia disso, sim.

E E o leitor?

MP Sim.

E Estava visível?

MP Não.

E Nem é suposto estar?

MP Não, eu acho que podia ter estado... mas não, não estava.

E Então, portanto, a parte estética do leitor também não...

MP Também não era muito importante, não.

E Desde que...

MP Desde que se ouvisse. Eu lembro-me que havia um homem ou outro que era assim mais... aquelas idades. (risos)

E Foram mais homens ou mulheres que ligaram?

MP Foram mais homens.

E Houve alguma mulher, sequer?

MP Não me lembro. Mas foram mais homens. Lembro-me de falar com homens. Coisas, carros, aquelas coisas do costume.

E Pois. E em relação ao espaço expositivo, deve ter alguma dimensão específica? Onde é que foi exposta?

MP Naquela sala, ao pé do elevador.

E Sim, mas no rés-do-chão?

MP No rés-do-chão.

E Agora não é um espaço onde se faz encontros? Tipo auditório...

MP Sim, e exposições também.

E Sim, estou a ver qual é a sala. Ainda é grande.

MP É.

E Mas, se for novamente exposta, o sítio onde se encontra deve ter alguma característica?

MP Humidade... por causa do papel...

E Não, assim em termos estéticos.

MP As pessoas, na altura, mexiam nos jornais. Hoje não sei, porque já não há. Estes jornais já não existem, são peças únicas.

E Então, mas na altura era suposto as pessoas poderem mesmo folhear?

MP Não era suposto, mas lembro-me de ver pessoas a mexer, sim.

E Sim, porque o que interessava aqui era pôr a página do anúncio.

MP Sim, claro.

E O resto já...

MP O resto já não era importante. Até podia ter uma chapa por cima daquilo.

E E em relação à iluminação...

MP A iluminação do quê? Da "Ocasião"?

E Sim, se os jornais devem ter alguma iluminação.

MP É uma iluminação de tecto.

E O suficiente que dê para ler?

MP Sim.

E Mas direccionada para a mesa ou iluminava a sala toda?

MP Era mais para a mesa. Mas depois dava alguma luz... sim.

E E em relação ao som, novamente, a velocidade da gravação, era o normal? Ou depois punha mais rápido, ou mais lento?

MP Assim tipo "helium voice"... (risos) Acho que era o normal. Era o normal, era.

E Tal como as pessoas falaram, era o que estava a ser transmitido?

MP Era, sim.

E E o nível sonoro a que devia estar a ser transmitido, era baixinho?

MP Era... ouvia-se. Mas não era uma presença que fosse mais... Eu diria que, se estivesse muita gente a ver a exposição, dificilmente ouviam.

E Mas se a sala estivesse com pouca gente dava para perceber bem a conversa?

MP Perfeitamente, sim.

E E depois a gravação estava sempre a repetir-se de forma continua?

MP Em *loop*, sim, estava. Não sei quantos minutos tem a gravação...

E E estas opções do som, de transmissão, devem manter-se sempre assim em futuras apresentações?

MP Sim.

E Agora, em relação à degradação dos materiais, os jornais são assim um material que...

MP Que é uma chatice, não é?

E Bastante. Daqui a 100 anos não existem.

MP Daqui a 100 não existem...

E E daqui a pouco tempo... já devem estar... isto já foi há catorze anos, não é?

MP Pois, já devem estar todos amarelados.

E O papel fica muito mais frágil, as letras começam a desaparecer...

MP Pois.

E Então, e prevê alguma solução para isso?

MP Não... Isso tem que ser o museu a pensar nisso, não é? Imagino...

E Sabes se alguma delas já sofreu alguma intervenção de restauro? Algum dos jornais.

MP Não, não faço ideia.

E É pouco provável, só foi mostrada uma vez... Mas podiam ter feito na reserva... Mas o ritmo de funcionamento do museu...

MP Eu acho que isso, agora que falam nessa história, que vocês estão a falar, estas páginas deviam ser digitalizadas.

E Pois.

MP Deviam ser feitas impressões em papel, noutro papel mais resistente. Devia ser feita uma... digamos, uma cópia mais...

E Era uma das coisas que te íamos perguntar, se admitias esse tipo de possibilidade.

MP Eu admito, claro. De outra forma...

E Mas só dessa página ou do jornal inteiro?

MP Eu faria do jornal inteiro.

E Pois...

MP Acho que não faz sentido ter só...

E Pois, só a página fica... Até perde aquela...

MP É.

E Já nem parece que é de um jornal, não é?

MP Claro.

E São só assim umas folhas expostas.

MP Porque este papel deve estar todo já... não digo que seja quebradiço, também não é... catorze anos...

E Não, também está na reserva e se aquilo tiver condições decentes, aguenta mais tempo, mas...

MP Sim, mas ao fim de um tempo o papel começa a ficar... a perder a elasticidade também.

(...)

E Então, mas se estes jornais ainda puderem ser manuseados e ainda der para ler, devem continuar a ser expostos?

MP Acho que sim. Mas acho que é bom ter uma reserva. Nem sei se não devia ser exposto... Ah, para manusear acho que devia ser uma cópia, não deviam ser os originais. Porque isto, esta mão aqui...

E Vai deixar marcas.

MP Vai deixar marcas, é ácido...

E Mas é uma coisa que tu admitisses agora? Se não quisesses que as pessoas tocassem era fácil que fosse imposto.

MP Claro, pois.

E **Era uma coisa que tu...**

MP Sim, mas eu acho que as pessoas poderem ver, eu achava piada. Mas se não houver... se ninguém fizer esse trabalho de replicar isto, de fazer uma nova versão manuseável, acho que...

E **E aceitas que se façam intervenções do género consolidação de rasgões, branqueamentos, desacidificação do papel... e coisas assim.**

MP Sim, sim.

E **Para tentar preservar o máximo...**

MP Claro.

E **E depois quando forem feitas as cópias, réplicas, deve-se também tentar manter essas ou fazer outras novas?**

MP Eu acho que, a melhor forma deste trabalho funcionar seria, para as pessoas poderem consultar, deviam existir cópias, não é? Para se poder...

E **Sim, sim.**

MP Porque mesmo com luvas, há sempre uma forma de... as pessoas pegam em papel e rasgam...

E **Sim, até a maneira de pegar.**

MP Há pessoas que pegam e... por exemplo, um livro e fazer isto...

E **E mesmo que não rasguem, vinca... (...) Voltando aos jornais, que podem ser feitas réplicas...**

MP Pois, eu acho que a melhor forma... ou se tem numa exposição esta bancada e há um vidro ou uma *vitrine* que preserve e as pessoas vêm à distancia e se mantêm os objectos originais.

E **Mas de qualquer das formas mesmo que as pessoas não toquem aquilo vai... degrada-se à mesma.**

MP Claro, sim. Sim, mas se tiver lá os originais, tem piada ver os originais, e depois ter uma zona, se calhar... se calhar isso eu até gostava mais, ter uma zona onde as pessoas podem consultar as cópias.

E **Então ficavam duas mesas?**

MP Seria uma mesa, ou uma *vitrine* em que as pessoas podem ver os originais, e depois uma zona, ou igual ou bancadas de consulta onde as pessoas podem manusear cópias do original. Isso... faz sentido isso.

E **Mas se as pessoas não souberem que é cópia, se calhar não faz diferença.**

MP Também é verdade. Pois, se forem só cópias, as pessoas estão a mexer no jornal e está tudo bem. Pois, não sei. Mas o museu deve pensar nisso, não é?

E **O museu acho que pensa nisso quando há uma exposição. Até lá as coisas ficam...**

MP Ali, a estragar-se.

E **Mas podemos falar disso a seguir. Porque, por acaso, gostava de ter a tua opinião... Em relação à degradação da cassete, também se degrada, não é?**

MP Pois, é verdade.

E **Por exemplo, a fita pode desmagnetizar...**

MP Completamente.

E **Então e como é que encaras isto? Por exemplo, se o som da cassete alterar com o tempo, começar a ter mais ruído, mais barulho de fundo.**

MP Sim. É pena se isso acontecer, porque há-de haver uma altura em que já não percebes nada do que a pessoa fala.

E **Então, mas pode-se ter outra alternativa, por exemplo, passar para outro...**

MP Sim.

E **Para outro suporte.**

MP Sim.

E **Não precisa de ser cassete, obrigatoriamente?**

MP Não, não.

E **Então é mais importante que se perceba o som do que seja, propriamente, em cassete?**

MP Muito mais.

E **Mas aquela qualidade do som da cassete deve manter-se? Ou, por exemplo, se houvesse a hipótese de ficar mais limpo, tu preferias?**

MP Muito mais limpo não vais conseguir, aquilo já tem ruídos de fundo. Se ela ficar cristalizada aí, eu achava piada.

E **Com os ruídos?**

MP Pois. Parece-me...

E **Pronto, e é só. (...) Bom, obrigada.**

MP Obrigado eu.

6.3 Anexo III – Ficha da obra *Cultura Hidropónica*.

Museu de Arte Contemporânea do Chiado
(MNAC)

Identificação

Nº de inventário: 2613

Título: *Cultura Hidropónica*

Autoria: Miguel Palma

Instituição/Proprietário: Museu Nacional
de Arte Contemporânea do Chiado

Super categoria: Arte Contemporânea
Portuguesa

Categoria: Instalação

Época/Período cronológico: Arte
Contemporânea

Ano: 2000

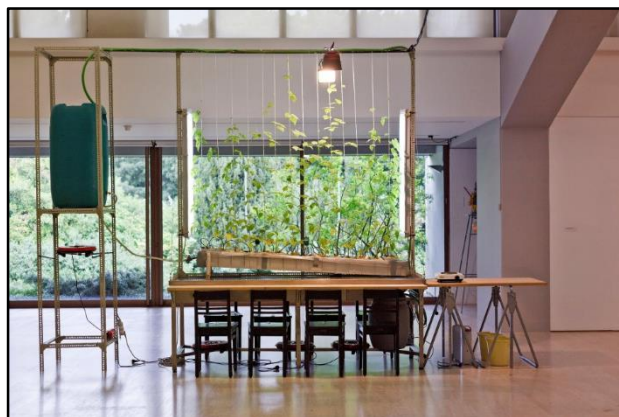


Fig. 1 – Fotografia da obra na exposição *Linha de Montagem*, no Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (2011).



Fig. 2 – Fotografia da obra na *More Works About Buildings and Food*, no Hangar K7, na Fundação de Oeiras (2000).



Fig. 3 - Pormenor dos feijoeiros e sistema de rega da obra, na exposição *More Works About Buildings and Food*.

Incorporação e direitos legais

Data de incorporação: 2001

Modo de incorporação: Doação

Breve descrição

Trata-se de uma instalação na qual são cultivados feijoeiros num sistema de cultura hidropónica. Esta obra é composta por diversos elementos, incluindo os necessários para o funcionamento do sistema de rega, aquecimento e iluminação presentes na instalação, que são

reutilizados a cada montagem, assim como as plantas, que não são reutilizadas. Na primeira exibição da obra, em 2000, foi realizada uma sopa com os legumes cultivados neste sistema.

Origem da obra

Cultura Hidropónica surgiu através de um convite, feito por Pedro Lapa, curador da exposição *More Works About Buildings and Food*, em 2000. Esta exposição tinha como temas centrais a produção de obras, principalmente de instalações, que tinham como temáticas principais a arquitectura e a interacção com o público. Pode-se afirmar que, na obra de Miguel Palma, a realização da sopa, confeccionada na inauguração da exposição, foi o elo que criou a interacção entre a obra e o público, uma vez que foram alguns elementos da audiência que a consumiram.

Inventário de materiais constituintes da obra

Materiais	Medidas/quantidades	Características
Barril	1	Cinzento com tampa preta. A solução entra por cima e sai por baixo, com uma bomba de água na sua saída.
Recipiente cilíndrico	1	Verde. A solução de nutrientes sai por baixo, por uma torneira controlada manualmente, e retorna ao recipiente por cima.
Cadeiras	8	
Mangueiras	2	Uma fina, preta, com ponta laranja, e a outra verde.
Mangueiras pequenas	4	
Tubos de sistema de rega	16	Pontas cinzentas e laranja.
Regador de latão	1	
Garrafão de plástico	1	De 5L, para ir repondo solução no bidon, quando necessário.
Recipiente para colocar as plantas	1	Rectangular, longitudinal, de plástico. Ligeiramente inclinado (levantado do lado do recipiente cilíndrico), para que o excesso da solução de nutrientes esorra para o barril (debaixo da mesa) e possa ser reutilizada. Contém substrato de lã de rocha, no seu interior. Marca "Cultilène".
Candeeiros com lâmpadas fluorescentes, com respectivos cabos	2	Cada candeeiro contém 2 lâmpadas. Cada lâmpada tem potência de 35W, logo cada candeeiro tem 70W. (total = 140W)
Projectores pretos com lâmpadas de halogéneo	2	Cada lâmpada tem potência de 500W. (total = 1000W)
Estruturas <i>handy</i> longitudinais grandes	8	Com respectivo saco com parafusos e adaptadores para montagem das estruturas <i>handy</i> .

Estruturas <i>handy</i> longitudinais pequenas	14	Com respectivo saco com parafusos e adaptadores para montagem das estruturas <i>handy</i> .
Cavaletes em ferro	2	
Placas de madeira	3	2 rectangulares (do comprimento da mesa) e uma mais pequena, a colocar sobre os 2 cavaletes em ferro.
Mesa	1	Em aço inox, rectangular.
Aquecedor a óleo	1	Pequeno.
Braseiras eléctricas	4	
Baldes de plástico	2	Amarelos.
Funis	2	Um de plástico e cinzento, o outro de ferro. Colocar um na entrada do barril e outro no recipiente cilíndrico.
Bomba de água	1	Pequena, com um tubo transparente. Colocada na saída do barril cinzento.
Fogão eléctrico de 1 bico	1	
Extensões eléctricas	Cerca de 6	Número de extensões variável, dependendo do número de entradas de cada uma.
Extintor de incêndios	1	Pequeno.
Termómetro	1	Preso na zona central das cordas, que se encontram sobre as plantas.
Higrómetros com espigão	2	Um em cada canto do recipiente rectangular.
Estruturas para apoio	6	Em ferro, para unir as tábuas de madeira à mesa (3 para cada tábua).
Cubos de fibra de casca de côco	16	Marca <i>Cultilène</i> . Colocados dentro do recipiente rectangular. Onde são colocados os feijões para crescer.
Feijões	16	A adquirir em cada exposição. No início da exposição devem encontrar-se com cerca de 1/3 da sua altura (devem ser plantados aproximadamente 3 semanas antes do início da exposição). Deve haver feijoeiros a crescer, em reserva, como suplentes, caso algum em exposição morra.
Corda	35m	A adquirir em cada exposição. Corda de estendal de roupa: amarela, lisa, interior de <i>nylon</i> e revestida a plástico. Para servir de suporte para os feijoeiros crescerem.

Localização dos materiais

No centro da obra, encontra-se a mesa de aço inox, rectangular. Por cima da mesa, ao centro, está um recipiente de plástico, longitudinal e rectangular da marca “Cultilène”, que deverá estar ligeiramente inclinado. Dentro deste recipiente encontram-se dezasseis cubos de fibra de casca de côco, em linha horizontal, cada um com um feijoeiro. Por cima de cada um dos dezasseis cubos, dever-se-á encontrar uma corda. Estas devem estar na vertical e em tensão. Por cima das cordas devem localizar-se os dois projectores pretos com luzes de halogéneo, e em cada lado, um candeeiro com lâmpadas fluorescentes (sendo 2, no total). Estes componentes (luzes e cordas) devem encontrar-se suportados pelas estruturas *handy*, que estão montadas, de forma rectangular, sobre a mesa. Por baixo encontram-se 3 braseiras eléctricas e um barril cinzento. A mesa está ladeada por duas placas de madeira, com o seu comprimento. Estas estão fixas à mesa através de 6 estruturas de apoio, em ferro (3 para cada tábua). Em frente de cada uma das tábuas, encontram-se quatro cadeiras, sendo oito no total.

Do lado direito desta estrutura central podemos encontrar uma pequena bancada que é constituída por dois cavaletes de ferro com uma placa de madeira por cima. O fogão, que se encontra por cima, situa-se no lado esquerdo da bancada. É neste fogão que se deverá confeccionar a sopa. Por baixo, do lado esquerdo, localiza-se o aquecedor a óleo e, do lado direito, dois baldes de plástico, amarelos, que o artista não se recorda da sua função.

No lado esquerdo existe um recipiente cilíndrico verde, que se propõe que deverá encontrar sobre duas estruturas paralelas, fixadas na zona central da estrutura em forma de paralelepípedo, constituída pelas estruturas *handy*. É deste recipiente que sai a solução nutritiva, através de uma mangueira ligada à torneira que se encontra na sua zona inferior, a distribuir às plantas. A solução que for fornecida em excesso às plantas, deverá escorrer para o recipiente rectangular que se encontra no centro da mesa, e deste, deverá seguir para o barril cinzento que se localiza por baixo da mesa (sendo este o motivo da inclinação do recipiente rectangular). Daqui, através de uma bomba de água e de uma mangueira, a solução poderá ser reposta no recipiente cilíndrico, de onde inicialmente saiu. Por baixo deste recipiente encontra-se uma braseira eléctrica e, por baixo desta ainda, um pequeno extintor. Todos estes elementos estão apoiados nas estruturas *handy*.

Características das condições de exposição

Temperatura: As plantas necessitam de se encontrar a, pelo menos, 13°C para se poderem desenvolver, sendo a temperatura ideal cerca de 25°C.

Humidade relativa: Cerca de 80%, ou um pouco mais.

Iluminação: As lâmpadas fluorescentes devem ser colocadas a cerca de 15cm de distância. Estas luzes fornecem energia, para que as plantas possam realizar a fotossíntese e para que possam produzir clorofila. Deveriam ser complementadas, com o uso de lâmpadas incandescentes, que iriam promover o crescimento das plantas (porém estas já não se encontram à venda na Europa). O uso das lâmpadas de halogéneo apenas fornece calor e iluminação para obra, mas em termos energéticos, não são essenciais para as plantas. Como tal, a obra deve ser exposta em locais onde existam janelas, para que as plantas recebam um pouco de energia solar, compensando assim a gama de energia que as lâmpadas fluorescentes não conseguem fornecer. Por fim, é importante que,

uma vez que a base da iluminação da obra é artificial, esta dever-se-á encontrar ligada, pelo menos, 12h diariamente.

Solução nutritiva a fornecer às plantas: pH da solução deve ser neutro (pH=7). Usar solução nutritiva vendida comercialmente, para sistemas de hidroponia.

Dimensões da obra: Cerca de 6m de comprimento, 3m de altura e 1m de largura.

Características do local: Não especificado, mas Miguel Palma refere que prefere um ambiente industrial (paredes cinzentas).

Tempo de montagem da obra: A montagem da estrutura demora cerca de dois dias. Os feijoeiros devem ser plantados três semanas antes da inauguração - caso se tencione confeccionar a sopa de feijão, dever-se-á plantar os feijoeiros cerca de 40 dias antes da inauguração, para que na data haja feijões que possam ser confeccionados. Toda a obra deve encontrar-se instalada e pronta cerca de quatro ou cinco dias antes da inauguração, para que o funcionamento do sistema de rega seja estabilizado.

Reserva

Local de Reserva: IAN/ Torre do Tombo (confirmado junto do pilar 16) - 2001.

Depósito: Caixa-forte Feirexpo – 04-08-2008

Exposições

More Works About Buildings and Food

Exposição temporária e colectiva (Jimmie Durham, Liam Gillick, Fabrice Hybert ou Franz Ackermann, João Penalva, Ângela Ferreira, entre outros).

Local: Oeiras, Fundação de Oeiras - Hangar K7.

Data: 17 de Novembro de 2000 a 31 de Janeiro de 2001.

Curadoria: Pedro Lapa.



Fig. 4 - Fotografia da obra na More Works About Buildings and Food, no Hangar K7, na Fundação de Oeiras (2000).

Diferença e Conflito: O Século XX nas colecções do Museu do Chiado

Exposição temporária e colectiva (Paula Rego, Noronha da Costa, Jorge Martins, José Malhoa, Fernando Lanhas, Alberto Carneiro, entre outros).

Local: Lisboa, Museu do Chiado.

Data: 19 de Junho de 2002 a 13 de Outubro de 2002.

Curadoria: Pedro Lapa

**Não foi possível
recolher imagens da
obra em exposição.**

III Bienal da Maia

Exposição temporária e colectiva (Douglas Gordon, Jimmie Durham, Nedko Solakov, João Pedro Vale, Ângela Ferreira, Vasco Araújo, João Queiroz, entre outros).

Local: Maia

Data: 21 de Junho de 2003 a 03 de Agosto de 2003.

Curadoria: Jürgen Bock

**Não foi possível
recolher imagens da
obra em exposição.**

Miguel Palma - Linha de Montagem

Exposição temporária e individual.

Local: Lisboa. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM-FCG).

Data: 15 de Abril de 2011 a 03 de Julho de 2011.

Curadoria: Isabel Carlos



Fig. 5 - Fotografia da obra na exposição Miguel Palma – Linha de Montagem, no CAM – FCG (2011).

Bibliografia

Oliveira, C., Fernandes, L.. 2014, Entrevista não publicada com Miguel Palma, a 05 de Junho de 2014.

Observações

Editado por: Luísa Fernandes, no âmbito da dissertação de mestrado em Conservação e Restauro, da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

Data: Agosto de 2014

6.4 Anexo IV – Ficha da obra *Exposição de Ocasão*.

Museu de Arte Contemporânea do Chiado
(MNAC)

Identificação

Nº de inventário: 2557

Título: *Exposição de Ocasão*

Autor: Miguel Palma

Instituição/Proprietário: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

Super categoria: Arte Contemporânea Portuguesa

Categoria: Instalação

Época/Período cronológico: Arte Contemporânea

Ano: 2000



Fig. 2 – Fotografia da obra no programa *Interferências* (2000).



Fig. 2 – Pormenor de jornais da obra.



Fig. 3 – Pormenor, de outra perspectiva, de jornais da obra.

Incorporação e direitos legais

Data de incorporação: 2001

Modo de incorporação: Doação

Origem da obra

Esta obra foi criada propositadamente para a única exposição em que, até à data, se encontrou exposta, fazendo parte do programa *Interferências* (que decorreu entre 1998 e 2002, no MNAC, em Lisboa). Porém, Pedro Lapa, director do museu na altura, não tinha pensado inicialmente em Miguel Palma para integrar este programa. Mas, como uma das artista tinha feito confusão com as datas, não iria conseguir apresentar a sua obra. Portanto, o programa tinha ficado uma falha. Pedro Lapa perguntou a Miguel Palma se não poderia preencher esta lacuna. Ou seja, a obra de Miguel Palma foi

realizada para substituir outra que não foi possível apresentar. Foi criada, literalmente, por uma ocasião.

Descrição da obra

O projecto desta obra iniciou-se com a quantia de mil contos, que Miguel Palma decidiu aplicar em publicidade. Os anúncios foram colocados durante o mês de Junho do ano de 2000, e publicitavam a venda ou a permuta de algumas das suas obras, em diversos jornais, tanto nacionais como internacionais.

Após a colocação dos anúncios nos jornais, Miguel Palma foi contactado por algumas pessoas através de chamadas telefónicas. Estas foram gravadas no com um gravador e com um microfone. As conversas telefónicas encontram-se gravadas em cassete (existindo 2 iguais).

A exibição da obra inclui os jornais, abertos na respectiva página do anúncio publicitário, colocados sobre uma mesa com um tampo claro e suportada por quatro cavaletes em madeira. Simultaneamente está a ser transmitida, continuamente, a gravação das conversas telefónicas.

Por vezes esta obra é referenciada como *Mil Contos de Publicidade*, no entanto, o artista esclareceu que o seu nome é *Exposição de Ocasião*.

Características das condições de exposição

Relativamente ao som, este foi transmitido com um leitor de cassetes juntamente com quatro colunas, cada uma colocada num dos cantos da sala. O leitor não se encontrava visível. Uma vez que as cassetes se degradam, podendo alterar o som, é importante que as informações nelas contidas sejam migradas para outros suportes tecnologicamente mais avançados (preferencialmente 2 diferentes, ou mais), de modo a evitar com que o som se altere ou se perca. Propôs-se esta hipótese uma vez que, neste caso, o artista demonstrou uma muito maior preocupação em preservar o som do que o suporte onde este se encontra. O artista não especificou o nível sonoro a que deve ser transmitido o som, mencionou apenas, que seria perfeitamente audível e perceptível, no entanto, se a sala se encontrasse com muitas pessoas a falar, não se iria perceber a gravação. Quanto à sua velocidade de reprodução, deverá ser reproduzido tal como decorreram as conversas originais, feitas pelo telefone.

Quanto aos jornais, Miguel Palma pensa que estes foram dispostos de forma aleatória sobre a mesa e que se encontravam à mesma distância uns dos outros, de modo a que ocupassem a mesa toda. Os jornais também apresentam sérios problemas de conservação e, como tal, deveriam ser digitalizados para que não se perca as informações. Quando os originais já não puderem ser manuseados, deverão ser realizadas cópias integrais dos jornais (através das digitalizações) e substituí-los.

Por fim, a mesa não terá especificamente de ser sempre a mesma, no entanto Miguel Palma referiu que quer que tenha um tom neutro e claro (como a usada), e deverá também ter uma aparência idêntica, com cavaletes de madeira. Relativamente às dimensões teria, aproximadamente, 1m de altura, 1,25m de largura e cerca de 4,70 de comprimento.

Por último, a iluminação usada encontrava-se no tecto, direccionada para a mesa. Não especificou a sua intensidade, porém teria de ser a suficiente para que fosse possível ler os jornais.

Reserva

Local de Reserva: Museu do Chiado, 2000.

Exposições

Interferências

Exposição temporária e colectiva (Jimmie Durham, Henrik Jakobsen, Rosângela Rennó, Nedko Solakov, Augusto Alves da Silva, João Tabarra, entre outros).

Local: Sala Interferências, Museu do Chiado, Lisboa.

Data: 07 de Julho de 2000 a 08 de Outubro de 2000.

Curadoria: Pedro Lapa.



Fig. 7 - Fotografia da obra no programa Interferências, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (2000).

Bibliografia

Oliveira, C., Fernandes, L.. 2014, Entrevista não publicada com Miguel Palma, a 05 de Junho de 2014.

Observações

Editado por: Luísa Fernandes, no âmbito da dissertação de mestrado em Conservação e Restauro, da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

Data: Agosto de 2014